UNIV. OF MD. COLLEGE PARK
3 1430 00292717 8

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/actesducongresdh01char

# ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

PARIS 1921

International Congress of the History of Art.

# ACTES DU CONGRÈS D'HISTOIRE DE L'ART

ORGANISÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

PARIS

26 SEPTEMBRE-5 OCTOBRE 1921

I

COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES AUX PREMIÈRE ET TROISIÈME SECTIONS DU CONGRÈS

PARIS

*LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE*

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, 49

—

1923

KRAUS REPRINT

Nendeln/Liechtenstein

1979

Art
N
21
.I585
no. 11
vol. 1

ISBN 3-262-01319-6

Réimpression avec accord des
Presses Universitaires de France
108, Boulevard Saint-Germain, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1979

Printed in The Netherlands

# PROGRAMME DU CONGRÈS

*Un compte-rendu analytique du Congrès, jour par jour, a été publié en un volume spécial*[1]. *Nous nous bornerons à rappeler que le programme des travaux, répartis en quatre sections, était le suivant :*

## PREMIÈRE SECTION

### ENSEIGNEMENT, MUSÉOGRAPHIE

QUESTIONS DE MÉTHODE. — ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LES DIFFÉRENTS PAYS. — ENTRETIEN ET RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART. — ÉCHANGES INTERNATIONAUX, A TITRE DE DÉPÔT, ENTRE MUSÉES. — RECUEILS BIBLIOGRAPHIQUES, RÉPERTOIRES, CATALOGUES D'EXPOSITIONS. — PHOTOGRAPHIE DES ŒUVRES D'ART.

## DEUXIÈME SECTION

### ART OCCIDENTAL

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE, ARTS DÉCORATIFS. RAPPORTS ENTRE L'ART FRANÇAIS ET L'ART DES DIFFÉRENTS PAYS.

## TROISIÈME SECTION

### ARTS DE L'ORIENT ET DE L'EXTRÊME-ORIENT

## QUATRIÈME SECTION

### HISTOIRE DE LA MUSIQUE

HISTOIRE DE LA MUSIQUE EN GÉNÉRAL. EN PARTICULIER, RAPPORTS ENTRE LES DIFFÉRENTES ÉCOLES NATIONALES ET L'ÉCOLE FRANÇAISE. — ÉDITION ET RÉÉDITION DE TEXTES MUSICAUX. — BIBLIOGRAPHIE, ICONOGRAPHIE.

1. Ce volume, qui a été envoyé à tous les membres du Congrès, est en vente aux PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, à PARIS.

# PRÉFACE

*On sait assez pourquoi le* XI^e Congrès international, *prévu en* 1912 *et que la France avait reçu, à la Session de Rome, mandat d'organiser à Paris pour* 1916, *ne put être tenu à la date fixée. Sans prétendre se substituer au Comité international et créer un organisme nouveau, la Société de l'Histoire de l'Art Français voulut du moins interrompre la prescription et c'est sur son initiative et sous le patronage du Conseil de l'Université de Paris que, dès que les circonstances le permirent, les délégués des différentes sociétés d'histoire de l'art des deux mondes, dont ces trois volumes enregistrent les travaux, se réunirent à Paris.*

*Le président, au début de leur première séance en Sorbonne, remplit le plus agréable des devoirs en leur souhaitant une reconnaissante et cordiale bienvenue. Il doit aujourd'hui, en présentant au public les* Actes *du Congrès, renouveler à ses confrères les remerciements et les félicitations qui leur sont dus. Si quelques inévitables regrets se mêlent encore à la grande satisfaction*

*que leur apporte la publication de ces volumes, si certains manuscrits espérés ne sont pas arrivés, si la centaine d'illustrations que l'on trouvera ici n'épuise pas tout le trésor de documents inédits que nous aurions voulu réunir, nous espérons du moins que tels qu'ils se présentent, ces* Actes *suffiront à montrer et à perpétuer l'utilité de ces réunions confraternelles. Et nous devons ajouter — au risque de blesser par ces remerciements publics l'exquise discrétion de l'ami dont l'intervention spontanée nous permit de mettre sur pied cette publication, dans les conditions presque prohibitives que les circonstances actuelles opposent à toute entreprise d'édition d'art, — que nous n'aurions pu y parvenir sans l'appui de M. Maurice Fenaille. Qu'il trouve ici l'expression de la gratitude de tous ses confrères.*

*Et puissent désormais les Congrès internationaux d'Histoire de l'Art reprendre, — dans la paix, dans le culte désintéressé et fécond de ce qui constitue le trésor commun de l'humanité — leur périodicité régulière.*

André Michel,

*Président du Congrès,*
*Membre de l'Institut.*

---

# COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA PREMIÈRE SECTION

# ENSEIGNEMENT MUSÉOGRAPHIE

QUESTIONS DE MÉTHODE. — ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART DANS LES DIFFÉRENTS PAYS. — ENTRETIEN ET RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART. — ÉCHANGES INTERNATIONAUX, A TITRE DE DÉPÔT, ENTRE MUSÉES. RECUEILS BIBLIOGRAPHIQUES, RÉPERTOIRES, CATALOGUES D'EXPOSITIONS. — PHOTOGRAPHIE DES ŒUVRES D'ART.

# LE MUSÉE NATIONAL DU PRADO

*COMMUNICATION DE M. A. DE BERUETE Y MORET*
*Directeur du Musée du Prado.*

La historia del Museo del Prado exige como precedente unas indicaciones acerca de las colecciones de pinturas de los reyes de España.

Los reyes de España, a partir por lo menos de Alfonso X, el Sabio, tuvieron a sueldo a pintores con cargo palatino ; mas esto, que en casi todas las Cortes europeas antes o despues es hecho conocido, si bien es señal de aficiones artísticas, como no va acompañado de monumentos, apenas pasa de dato erudito. Y hay que llegar a los días de los Reyes Católicos para que las noticias documentales tengan su notoria comprobación en obras pictóricas conservadas.

La reina Isabel la Católica fué en gran manera devota de los pintores flamencos primitivos ; no sólo tuvo dos o tres a su servicio, sino que reunió una admirable colección de tablas, de las que 38 se guardan en la Capilla Real de Granada y 14 en el Palacio Real de Madrid. De estos restos es curioso advertir que solamente una tabla es italiana : veremos como en la constitución actual del Museo se revela este desvío de nuestros reyes por el arte italiano del cuatrocientos.

Sin detenernos en el efímero Gobierno del rey flamenco Felipe I el Hermoso, y en la dilatadísima supervivencia de su viuda la

loca doña Juana, que en su trágico encierro de Tordesillas recordaba cuando sus nietos le regalaban un crucifijo de pincel, las tablas de Flandes pintadas con mayor maestría, llegamos a los años del emperador Carlos V.

Es lugar común motejar a Carlos V de poco dado al gusto de las artes, olvidando lo que le debe la arquitectura, sus tratos de amistad y de protección con Tiziano y con Antonio de Holanda ; las anécdotas de sus pingües mercedes, y hasta su muerte en Yuste meditando sobre las pinturas del maestro de Cadore, *La Gloria*, — para las que había dictado el asunto — y *La Oración en el huerto*.

Ni sus más encarnizados detractores niegan a Felipe II sus dotes, no ya de Mecenas artístico, sino de experto conocedor (que no invalida el extraño suceso del *San Mauricio* del Greco) y de incansable rebuscador de pinturas y pintores para El Escorial, para El Pardo y para el Alcázar madrileño.

De jóven encargaba a Tiziano desnudos y fábulas clásicas, además de retratos ; de hombre maduro y de viejo, cuadros religiosos y alegóricos de su defensa de la Iglesia y de sus luchas con el Turco.

Con un respecto que ha tenido muy pocos imitadores, no traía a España — como bien pudiera — *El Cordero Místico*, de Gante, y ordena a su pintor Miguel Coxcyen una puntual copia del retablo que hechizaba su voluntad. Tiene a Moro en su servicio, compra tablas del Bosco, de Patinir y de Van der Weyden ; hace en el palacio del Bosque de El Pardo una galería iconográfica familiar, en El Escorial un estupendo Museo y en el palacio de Madrid se catalogan a su muerte 357 pinturas. Rasgos hay en la vida del Rey Prudente que evocan el recuerdo de los entusiasmos de nuestro Alfonso V de Aragón en los albores del Renacimiento : El Municipio de Lovaina regala al rey de España en 1588 una hermosa tabla de Gossaert o Van Orley (Número 1536 de El Prado) por haberle perdonado los tributos durante doce años.

Felipe III dentro de su insignificancia personal hace honor a su

estirpe adquiriendo la colección del Conde de Mansfeld, llenando de cuadros la casa de la Ribera en Valladolid, donde en 1621 se inventarían hasta 499, y honrando a Rubens en su primer viaje.

De Felipe IV no es necesario hablar : por su amor al arte, por sus conocimientos en pintura, por sus desvelos en acrecentar las colecciones reales fué digno de su pintor y retratista, Velázquez. Escritores superficiales atribuyen a inmerecida fortuna la coincidencia histórica ; olvidan o lo que es más probable ignoran, las espléndidas pagas, los honores desusados (incluso de índole nobiliaria y caballeresca) conque honró a Velázquez ; los encargos reiterados y cuantiosos a Rubens, las adquisiciones en la almoneda de Carlos I de Inglaterra (único coleccionista que de lejos podía hombrearse con el Rey de España), la decoración del Buen Retiro y la de la Torre de la Parada, los viajes de Velázquez a Italia en busca de cuadros, los regalos forzados habilmente, y tantas otras pruebas de los entusiasmos pictóricos de Felipe IV, que fué quizá el Rey entre todos los de la Historia que mayores riquezas pictóricas llegó a poseer.

No fué Carlos II, a pesar de su patente imbecilidad, negado en absoluto a la emoción artística. En sus años juveniles placíale hacerse retratar y encargaba a Carreño de Miranda pinturas como la de la *Niña gigantesca* (nº 646 del Prado) y cuando pasado tiempo su anormalidad mental se agudizó fué tal vez una de sus muestras morbosas la protección desmedida a Lucas Jordán para mortificar a Claudio Coello.

El cambio de dinastía abrió a las colecciones reales horizontes que no es seguro si fueron tan convenientes como nuevos. Felipe V era un Borbón de Francia y de Francia trajo sus pintores. La pintura francesa no fué desconocida de nuestros Austrias : en tiempo de Felipe IV entraron en las colecciones regias cuadros de Poussin y de Claudio de Lorena, pintados algunos por encargo del Rey de España. No era en verdad muy floreciente el estado de la Pintura española en el primer tercio del siglo XVIII, mas la afección real a los artistas de Francia y la adquisición de sus pinturas no eran

precisamente medios razonables para que progresase nuestro arte ; sin contar con que siendo la pintura francesa de aquel tiempo inconciliable en asuntos, espíritu y técnica con la española castiza, la influencia que hubiera podido ejercer habría de ser perdida. Las colecciones reales se acrecentaron extraordinariamente en el reinado de Felipe V. Su segunda mujer doña Isabel de Farnesio aficionóse al arte de Murillo (del que aunque parezca extraño no poseyeron muestras los reyes Austrias) y adquirió numerosas pinturas sevillanas ; y en el palacio de San Ildefonso o La Granja (construido a imitación de Versalles para distraer al Rey en sus incurables aburrimientos y melancolías) reunen sendas colecciones dichos esposos, que sumaban en total 1.200 cuadros, de ellos 123 procedentes de la venta de Carlos Maratta.

Los empeños de la decoración del palacio nuevo de Madrid, juntos a las predilecciones de la época, fueron causa de que el reinado de Fernando VI no se distinga por las adquisiciones de cuadros, a pesar de la cuantía de los recursos y de los gustos suntuosos de doña María Bárbara, hija de un rey derrochador en gastos artisticos, pero de mal gusto, cual don Juan V de Portugal : pero sí se destinaron gruesas sumas a los fresquistas que pintaron las bóvedas del palacio, las de las Salesas Reales, etc., etc.

Carlos III fué tan buen gobernante como hombre desprovisto de espíritu selecto en pintura : imbuido de las ideas académicas más rigidas prefirió las frialdades de Mengs a las geniales producciones de Tiepolo, el último gran pintor veneciano, y a su muerte asaltado por escrupulos de una devoción gazmoña mandó quemar los cuadros de desnudo de Tiziano y Tintoretto, orden afortunadamente incumplida y en la que se ve la mano de un ignorante y cerril confesor, el alcantarino fray Juan de Eleta, a quien se deben las órdenes de que fuesen arrancados los cuadros de Tiepolo de San Pascual de Aranjuez. Carlos IV anudó el hilo de la serie de acrecentamientos de las colecciones reales con gran número de adquisiciones,

Sin descender a estadísticas, por lo dicho, podrá comprenderse

cuando numerosas y que espléndidas fueron durante siglos las colecciones de pintura de la Corona de España : puede decirse que nuestros reyes rivalizaron en acrecentarlas. Es forzoso, a seguida de los aumentos, enumerar ligeramente las mermas de mayor importancia. Aparte de algunos valiosos regalos regios, fueron las siguientes :

El 13 de Marzo de 1604 un incendio destruyó la casi totalidad del palacio real del Bosque de El Pardo, perdiéndose la mayoría de los retratos de Moro, Tiziano y Sánchez Coello que allí se guardaban. También en el de El Escorial de 1679 perecieron algunas pinturas.

En la noche de Navidad de 1734, hallándose celebrando la fiesta el pintor francés de Felipe V Jean Ranc, se emborracharon sus mozos y ayudantes y encendiendo una chimenea fueron la causa ocasional de un terrible fuego que redujo a pavesas el viejo Alcázar de Madrid. Y en él se perdió una enorme cantidad de obras maestras, — Tiziano, Ribera, Velázquez, Rubens, Veronés. — A los cuadros desaparecidos se unieron en las pérdidas los destruidos por el agua y los bárbaramente mutilados. Por fin, las tropas napoleónicas entre 1808 y 1814 se llevaron pinturas de las colecciones reales españolas que hoy son ornamento en galerías extranjeras.

José Bonaparte intentó establecer, plagiando de lejos a su hermano Napoleón, gran número de útiles innovaciones durante su accidentado gobierno en España. Casi todas fracasaron. Un decreto de 20 de Diciembre de 1809 ordenaba la creación de un Museo de pinturas, destinado a exponer las distintas escuelas ; para cuyo efecto se habían de llevar a él cuadros pertenecientes a las dependencias oficiales y a los palacios regios. En 22 de Agosto de 1810 se dictó otra real disposición designando el palacio de Buenavista (hoy Ministerio de la Guerra, que había sido palacio de Godoy y antes de la Duquesa de Alba, la amiga de Goya) para el Museo en proyecto. A los cuadros antes indicados habían de

unirse los procedentes de conventos extinguidos en 1809. Nombrada la oportuna comisión, pronto pudo reunir 1500 piezas a las que se añadieron pinturas secuestradas en varias casas particulares. La idea no prosperó. El Museo no llegó a abrirse al público, guardados los cuadros en varios depósitos, — Buenavista, San Francisco el Grande, San Felipe el Real y el Rosario, — comenzarón a disminuir rápidamente reclamados por los patronos unos, otros considerados como no importantes para el progreso de las artes fueron vendidos en subasta pública como bienes nacionales. Solamente el depósito del Rosario se denominó Museo, quedando a cargo de un restaurador por algun tiempo. Por el mismo decreto de 20 de Diciembre de 1809 se ordenaba la selección de 50 cuadros de autores españoles para enviarlos como regalo al Emperador con destino al Museo Napoleón. Tal fué la suerte del primer intento de formación de un Museo de pinturas en Madrid.

Fracasó el proyecto del efímero rey francés, pero la idea no había caído en terreno estéril y pasados algunos años germinó con pujanza.

No es fácil resumir los juicios que merece Fernando VII las sombras que alrededor de su figura histórica proyectan las memorias de sus infames actos, sólo se aclaran un tanto apreciando en lo que valen sus decididos esfuerzos para lograr la creación de un museo de pinturas. Mas en ello ha de verse, antes que un personal designio, la ejecución de ideas de su segunda mujer, María Isabel de Braganza. Era portuguesa, nacida en 1797, casó con su tio Fernando VII en Agosto de 1816 ; ni bella ni rica, su breve paso por el Trono de España dejó un recuerdo dulce y para los amigos de las artes será siempre la fundadora del Museo del Prado, que no llegó a ver abierto pues murió el 26 de Diciembre de 1818.

La primera noticia por la que consta estaba en marcha la idea de la creación del Museo data del 16 de Mayo de 1816. En esta fecha se adquieren pinturas y dibujos de Francisco Bayeu con destino a la colección que se formaba, y es curioso señalar que

las pinturas y dibujos de esta primera adquisición en su mayor parte se guardan hoy en los almacenes del Museo.

Uno de los primeros cuidados de Fernando VII fué el de la eleccion de local a propósito, y el edificio designado el actual. Entre los planes ideados por Carlos III para contribuir al fomento de la cultura figuró el de la fundación de un jardin botánico y la construcción de una academia y museo de ciencias naturales a él adjunto.

El edificio fué trazado y dirigido en 1785 por el arquitecto don Juan de Villanueva (1731-1811) uno de los más ilustres artistas academicos. He aquí como describe Mesonero Roamnos la construcción : « Su planta es de figura rectilinea, compuesta en su centro de un paralelogramo de 378 pies de largo por 74 de ancho : termina en sus extremos con otros dos cuerpos de planta cuadrada de 151 pies de lado y sus centros hacen linea con el paralelogramo principal componiendo un todo de 680 pies su linea principal y la opuesta : del medio de esta, formando ángulo recto, parte un salon paralelogramo que termina semicircularmente de 66 pies de ancho por 86 de largo. Consta este edificio de dos cuerpos, bajo y principal. En su gran fachada, que es la que está situada al Poniente se eleva un cuerpo arquitectónico con una galeria de 14 arcos de medio punto y cuatro adintelados : intesta esta galeria en sus extremos en dos cuerpos salientes 36 pies de ella con cinco ventanas de fachada cada uno y dos en los costados. Constituye la entrada principal de esta fachada un majestuoso cuerpo arquitectónico saliente 24 pies de ella y 64 del frente, compuesto de cinco grandiosos intercolumnios de 40 pies de alto con sus correspondientes pilastras de piedra berroqueña de Colmenar. Sobre la cornisa se eleva un ático con su frontis y en su centro, sobre un cuerpo resaltado de 41 pies de linea hay un bajo relieve que presenta varias figuras alegóricas de las Bellas Artes y Minerva protectora de ellas repartiendo coronas al mérito. » (*Manual histórico de Madrid*, 1854, pagina 433-5).

El edificio no se acabó en el reinado de su fundador. Adelantó

considerablemente en el de su hijo Carlos IV y casi concluido le sorprendió la entrada en Madrid de las tropas napoleónicas que le ocuparon y destinaron a almacén de efectos de guerra. No sólo sufrió con una acomodación forzada y tan contraria a sus fines, sino que habiendo sido arrancados los emplomados de las cubiertas, con objecto sin duda de fundirlos para balas, amenazaba ruina cuando Fernando VII le eligió con destino a Museo de Pinturas.

Las obras que hubieron de emprenderse de terminación y consolidación fueron importantes y costosas. Presupuestas en siete millones de reales, Fernando VII dedicó a este objeto 24.000 reales por mes de su bolsillo secreto, y la reina la cantidad que su marido le daba para alfileres.

La marcha del proyecto la indican algunos hechos conocidos. El 10 de Abril de 1818 el primer pintor de Cámara presenta una lista de los cuadros elegidos en el palacio de Aranjuez « por si fuesen necesarios para el Museo mandado formar por los reyes, nuestros señores ». El 27 de Julio y el 7 de Agosto se trajeron a Madrid las pinturas escogidas en Aranjuez. En los primeros días de Febrero de 1819, Fernando VII visitó el Museo e inspeccionó los trabajos que se estaban haciendo para la restauración y colocación de los cuadros que se habían de colgar en la galería. En la tarea interviene Vicente López, primer pintor de Cámara, ayudado por varios empleados, todos a costa de Palacio.

No acabó aquel año sin que pudiera abrirse al público el Museo. Había de inaugurarse el 17 de Noviembre, día de la entrada en Madrid de la tercera mujer de Fernando VII, Maria Josefa Amalia de Sajonia, pero el ceremonial no se celebró hasta el 19.

Lo que en tan memorable día se abrió a la pública visita fueron solamente las salas que circuyen la rotonda, esto es, las hoy denominadas de retratos, italo-española, y la pequeña de Goya a la entrada de la gran galería.

En las salas de Levante se colgaron 154 cuadros, en las de Poniente 136 y 21 en la del frente, ocupada sólo por pinturas contemporáneas. Estos 311 cuadros, núcleo inicial del Museo del Prado,

se catalogaron en un folleto por el conserje y pintor Luis Eusebi. Es interesante examinarlo con cierta atención. Es un folletito en octavo, de 21 páginas, su portada dice así : *Catalogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, en la Imprenta real. 1819. Sin prólogo ni advertencia alguna, en la página uno comienza la lista de los cuadros, sigue el orden de salones, mas no ningun otro interno ; así el numero uno es : *La Presentación de Nuestro Señor*, ejecutado por Jacinto Jeronimo Espinosa. (Este cuadro no figura en los catálogos posteriores).

Después de la anterior papeleta (que no puede ser más breve, porque ni medidas figuran en ella) van dos cuadros religiosos de Murillo, y uno también devoto, de Ribera, a los que siguen dos *Floreros* de Don Benito Espinós, bodegones, etc., etc. En suma, cuadros de toda condición y diferentes escuelas y tiempos : así vemos que a la *Coronación de la Virgen*, de Velázquez, sucede la *Jura de Fernando VII*, de Paret ; y *Las Meninas* aparecen entre dos pinturas de Menéndez.

Creemos expresivas del *sistema* seguido al abrirse el Museo del Prado las notas precedentes.

Fuera cruel analizar las obras de la sección moderna, donde salvo los retratos ecuestres de Carlos IV y María Luisa, de Goya, las parejas reales, de Paret y dos insignificantes vistas de Mariano Sánchez, las demás pinturas no paran hoy en el Museo y casi todas están justamente olvidadas. En los salones de obras antiguas se exhibían muestras en general bien escogidas y con amplio y comprensivo espíritu de cuanto las colecciones reales podían suministrar de las varias y tan diversas modalidades de la pintura española del siglo XVI, Joanes, Morales, Sánchez Coello y el Greco ; y del XVII casi todas las figuras de relieve y algunas de las secundarias.

En todo análogas son las ediciones de 1821, y de 1823 en francés : en 1824 hay una mera traducción del precedente, y es preciso llegar a 1828 para encontrar un catálogo nuevo en todas sus caracterís-

ticas. Su autor es el mismo laborioso Eusebi ; su portada dice así : « *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galeria del Museo del Rey*, Madrid, 1828, por la hija de Don Francisco Martinez Davila Impresor de Camara de S. M. »

Precede una advertencia de gran curiosidad : en síntesis declara : que siendo lenta la labor de la restauración de las pinturas, el rey no quiere dilatar por más tiempo la exposición de las escuelas italiana, francesa y alemana, que se colgarán en la gran galería : que el director concede permiso para copiar, con las debidas precauciones. Todos los cuadros son propiedad del Rey nuestro señor ; que acaso parecerá a algunos extraordinario por no estar en uso la reunión de las escuelas francesa y alemana, que próximamente se abrirán salas de pintura flamenca y holandesa. Los días de entrada son los miércoles y los sábados ; se abrirá el Museo en la temporada de invierno a las nueve de la mañana y en la de verano a las ocho hasta las dos de la tarde en todo el año ; a los señores viajeros se les franqueará la entrada en los demás días de la semana presentando su pasaporte ; en los días de lluvia se suspende la entrada al público. « De los cuadros que pasen a la sala de restauración quedarán en su lugar los marcos y un letrero que lo indique. Bajo la dirección del señor don José Madrazo se están dibujando y estampando en litografia los cuadros de la galeria. Ya se han publicado varios cuadernos para su venta. » La sucinta copia de las novedades escuetas que encierra la advertencia dan una más clara idea de la organización intima del Museo de hace casi un siglo que las más difusas explicaciones.

Penetrando en el sistema del catálogo vemos que los cuadros ascienden a 755 en numeración correlativa, ordenados por escuelas y quizá por los lugares de colocación, desde luego por los salones correspondientes, que de cada pintor se dan las fechas de nacimiento y muerte y se indica la escuela a que pertenece, los cuadros se describen brevemente y lo más curioso son los juicios sobre su importancia y cualidades que a veces son raros aciertos de expresión ; son extensos y entusiastas los análisis de las pinturas de

Murillo y de Velázquez. El más importante acrecentamiento fueron los cuadros devueltos por la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1827. En el mismo año de 1828 se publicaron una edición francesa y otra italiana de este catálogo. Grande debió de haber sido la tirada hecha de la obra de Eusebi (que contribuyó a la difusion de la cultura artística con un curioso *Ensayo sobre las diferentes Escuelas de Pintura*) por cuanto pasaron quince años sin que se publicase nueva edición, mas no fué este lapso de tiempo perdido para los progresos del Museo. El 3 de Abril de 1830 se inauguró la sección de esculturas y dos salas de las escuelas flamenca y holandesa, y en 1839, a pesar de que desde la muerte de don Fernando VII ya no percibía el Real Museo ninguna dotación fija (apúntese la noticia en descargo de sus infinitas culpas) se verificó solamente la apertura de otros varios salones donde lucían joyas artísticas traidas de El Escorial en 1837 y en el mismo año 39.

Ya se ha dicho que el Museo era una dependencia palatina : estaba a cargo de un grande de España, director de las obras para el establecimiento del Museo y uno de los pintores regios se denominaba « pintor de Cámara encargado de la restauración de las pinturas del Real Museo ». Sólo durante un corto período (1825-28) se denominó Director artístico del Museo el pintor de Cámara don Vicente López. Desde 1839 el Gobierno del Museo corría a cargo de su director que era un artista. El primero que desempeñó el cargo fué don José Madrazo.

Como se verá la verdadera constitución del Museo se debe a esta insigne familia de artistas.

Fué el de 1843 año memorable en la historia de la colección : de la oficina de Aguado, impresor de Cámara, salió el *Catalogo de los cuadros del real Museo de Pintura y Escultura de S. M. redactado... por Don Pedro de Madrazo.*

Este nombre sigue al frente de las ediciones del catálogo del Museo del Prado, incluso en la última de 1920.

Hijo de don José de Madrazo, nació don Pedro en Roma el

11 de Octubre de 1816. Poeta romántico en sus años juveniles, se formó crítico e historiador de arte en el Museo del Prado y a estudiar sus tesoros dedicó la mayor parte de su vida. Cuando se piensa en la labor que realizó (ayudado por el avisado y docto consejo de su hermano don Federico, el famoso pintor) y la pobreza de medios conque contaba, los cortos viajes, los no muy numerosos libros, la falta de fotografía... asombran sus multiples aciertos y admira lo nutrido y selecto de sus noticias, expuestas siempre en un estilo preciso y elegante. Sus descripciones de cuadros suelen ser verdaderamente modelos. Los defectos de don Pedro de Madrazo fueron los de su tiempo : la cuidadosa ocultación de las fuentes documentales ; el dar por averiguado lo hipotético, la amplificación poética, etc., etc. Murió don Pedro Madrazo, dejando abundante bibliografía de muy variadas materias, el 20 de Agosto de 1898. En el prólogo de la primera edición de su catálogo declara lo que debe a los trabajos de Eusebi y de Muso Valiente, este catálogó las salas flamenca y holandesa, mas no se publicó su obra.

Constaba el Museo en 1843 de 1833 pinturas y en el catálogo todas se miden, describen y clasifican, dánse sucintas vidas de los artistas, numeránse los cuadros por salas, agrupando en general los de cada escuela.

En 1845 se publicó la segunda edición y en 1850, 1854 y 1858 la tercera la cuarta y la quinta, no conteniendo variantes de interés. Desde 1850 se intercala en el prólogo una vibrante defensa de las invectivas dirigidas a los que gobernaban el Museo por Mr. Ford, en su famoso *Hand-Book for Travellers in Spain* (editor John Murray, Londres 1847), acusándoles de destrozar los cuadros con restauraciones exajeradas.

Seguía el Museo dependiendo del Real Palacio, aunque sin consignación fija, pero sufragados los gastos mediante presupuesto, cuando los movimientos políticos frecuentes durante la primera mitad del siglo culminaron en la revolución de Septiembre de 1868 que destronó a los Borbones. El 19 de Noviembre comunicó el

gobierno provisional a don Federico de Madrazo que quedaba relevado del cargo de director del Museo y ocho días después se le ordenaba la entrega del Museo Nacional de Pintura y Escultura al pintor Antonio Gisbert, artista de ideas muy liberales. Sobrevino el cambio cuando Don Pedro de Madrazo estaba imprimiendo el pliego 21 de su monumental *Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (Parte 1ª, escuelas italiana y española. 1872).

No se publicó más que este tomo y es obra verdaderamente capital entre los catálogos de los museos de Europa. Las biografías de los artistas son extensas, las descripciones de los cuadros más minuciosas y cada pintura va seguida de su historia, nota donde luce la copiosa erudición y el dominio que don Pedro de Madrazo tenía del archivo de Palacio que se le había franqueado. No es de este lugar aquilatar su labor crítica. Baste decir que no fué superada en su tiempo y en buena parte esten vigentes sus atribuciones a pesar del medio siglo transcurrido.

En 1873 publica el mismo escritor un *Compendio del catálogo oficial descriptivo e histórico*, que en realidad es el mismo que hasta los tiempos presentes se ha venido imprimiendo. En el prólogo advierte que está en prensa la segunda parte del extenso, que nunca vió la luz pública ni del cual se conoce manuscrito y aun prosigue defendiéndose de los ataques de Mr. Ford. El número de pinturas catalogadas llega en este año a 2.203. Hízose nueva edición sin cambios en 1876. El incremento notable se debe a la incorporación ordenada en 1870 al Museo del Prado de los fondos del Museo nacional, llamado de la Trinidad, que se formará en 1836 con las pinturas incautadas en los conventos de frailes.

El catálogo de 1882, aun declarando un número de cuadros sensiblemente igual al anterior (2.205) comprende más pinturas, no sólo por haber números duplicados y triplicados sino también porque en apendices sueltos se incluyen los cartones para tapices, de Goya y otros cuadros procedentes de la Trinidad y de los que al estudiarlos por selección pasaban a exponerse en el Museo del

Prado. No es preciso hacer particular mención de las demás ediciones del catálogo, repeticiones en sistema y en datos de la reseñada : a titulo de curiosidad y porque revela el movimiento del Museo e aquí la lista de sus sucesivas tiradas : 5ª edicion, 1885 ; 6ª, 1889 ; 7ª, 1893 ; 8ª, 1900 ; 9ª, dos tiradas, la 1ª de 1903 y la 2ª en 1907, y 10ª, 1910. De esta se hizo una tirada ilustrada de lujo.

El sistema seguido en todas las ediciones era constante. El orden adoptado por Madrazo en 1843 (varias escuelas en la rotonda, escuelas españolas, escuelas italianas, escuelas flamenca y holandesa y nuevas salas flamencas) duró hasta el catálogo de 1858 inclusive, se cambió con la publicación del descriptivo e historico que comenzando por los cuadros italianos modificó la numeración y el orden orgánico, que en 1873 es el siguiente : escuelas italianas, españolas, germánicas, francesa e inciertas ; yendo por orden alfabético los nombres de los autores en cada sección y los anónimos en un apartado al fin de la escuela correspondiente. El sistema y la numeración alcanzan a la 9ª edición y en la 10ª se cambia porque la intercalación producida por los aumentos hacía en algunos casos difícil el pronto hallazgo de una noticia ; en esta edición se declaran adiciones y correcciones que aunque anónimas fueron obra del subdirector don Salvador Viniegra ; las pinturas expuestas llegan en este año a 2.392 cuadros, mas 24 no numerados de arte moderno del legado de Don Ramón de Errazu ; sin embargo, el último número del catálogo es el 2.440, porque estableció la costumbre de dejar al fin de cada sección algunos números disponibles para los acrecentamientos futuros, donosa precaución que vale para juzgar un sistema.

La sección de escultura, por no tener importancia comparable con la maravillosa colección de pinturas, no tuvo ni tiene catálogo oficial, y en verdad que mejor fortuna merece pues hay en ella notables piezas clásicas y del Renacimiento.

El gran hispanista alemán Emil Hübner publicó en 1862 su importante obra *Die antiken Bildwerke in Madrid,* que encierra en realidad un eruditísimo catálogo de la escultura clásica del

Prado. Fué trabajo el suyo casi inútil para el progreso del conocimiento del Museo ; no traducido al castellano, apenas ha tenido difusión y aprovechamiento. Lo mismo ha sucedido al estudio de Arndt. En 1908 el conservador de la Escultura del Museo don Eduardo Barrón publicó el catálogo de esta sin caracter oficial. Es una estimable aportacion donde se aducen algunas de las observaciones y noticias de Hübner, pero no siempre bien estudiadas. En resumen, la catalogación de la escultura del Prado está por hacer.

Dos palabras acerca de la organización del personal del Museo durante el período que va desde la revolución de 1868 hasta 1911, fecha de la creación del Patronato. El Director era un pintor que habia de ser académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, un conservador de la Pintura y otro de la Escultura, artistas también. Pronto el conservador de la Pintura tuvo la categoría de subdirector del Museo y jefe del taller de restauraciones. La sección que pudiera decirse administrativa componíanla un secretario interventor, empleado y representante del ministerio y un oficial de secretaria. Fueron muy variables las plantillas del personal de restauración y del subalterno.

Un extremo queda por tocar : el de las reproducciones. Desde fines del siglo XVIII se había establecido la oficina de la Calcografía Real que reproducía las pinturas más famosas de las regias colecciones : desde el catálogo de 1828, al pié de los cuadros reproducidos se hace constar esta circunstancia. El descubrimiento de la litografía, muy pronto difundido, tuvo en España profesionales distinguidos : uno de ellos, el pintor y director del Museo don José Madrazo, recavando la ayuda de Fernando VII (que ya se ha visto que era amante de las artes) comenzó en 1826 la publicación de la esplendida *Coleccion lithográfica de cuadros del Rey de España el señor don Fernando VII, obra dedicada a S. M. y lithografiada por habiles artistas y bajo la direccion de don José Madrazo, Madrid, en el Real establecimiento lithográfico*, 1826. En tres grandes tomos se reprodujeron admirablemente hasta 198 cuadros del Museo

del Prado, precedido cada uno de ellos de un estudio de Cean Bermúdez, Muso y Valiente o Pedro de Madrazo, a veces con muy curiosas noticias. La selección como puede suponerse y era lógico, no se acomoda a las preferencias actuales, abundando más de lo que fuera de desear pinturas de la decadencia italiana.

Prescindiendo de otras menores publicaciones sin importancia histórica ha de hacerse constar que el Museo del Prado tiene fotografiados íntegramente sus cuadros por la Casa J. Roig, sucesora de la de Laurent y Lacoste, desde los primeros años de este siglo, lo que le ha permitido tener un completo inventario gráfico que aun en el día de hoy muchos museos no poseen.

Desde que se incorporaron al Museo del Prado las pinturas del nacional de la Trinidad se comenzó a enviar cuadros en depósito a muy diversas entidades de toda España ; actualmente se está haciendo una revisión y vuelven al Museo pinturas que los gustos de hace más de veinte anos repudiaban y los actuales admiran.

## EL PATRONATO DEL MUSEO

Por Real decreto de 7 de Junio de 1911, que refrenda el Ministro de Instrucción Publica y Bellas Artes, Excmo. Sr. Don Santiago Alba, se creó el Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura [1], con objeto de completar y mejorar la acción oficial, dando un carácter de especialización técnica a nuestra grandiosa Pinacoteca.

Constituido el Patronato, una de sus principales preocupaciones, por considerarla esencial para el desarrollo de sus propósitos, fué la ampliación del edificio del Museo.

Los cuadros que contiene son tantos y abundan de tal modo los de mérito sobresaliente, que obras que en otras pinacotecas estarían colocadas en sitios de honor, en la nuestra se hallan puestas

1. Su nombre oficial es hoy, segun el artículo primero del Reglamento de 14 de Mayo de 1920, Museo Nacional del Prado.

en corredores, tránsitos y pasillos. La falta de espacio hacía también imposible toda alteración discreta y provechosa en la distribución de cada Sala.

Por otra parte, sin proceder a la clausura del Museo, que en ningun caso debe admitirse, juzgaba que tampoco seria realizable la reforma de las armaduras de madera de la galería grande y de los pabellones del Norte ; y como esta obra se impone por ser aquellas techumbres el mayor peligro de que el edificio está amenazado, el Patronato estimó de absoluta necesidad la expresada ampliación mediante la cual, sin que el Museo se cerrase un solo día, primero los cuadros que hubiese que variar de sitio se colocarían según los majores procedimientos conocidos hasta el día, y después se podría proceder a la reconstrucción de las nuevas armaduras incombustibles, análogas a las que tienen ya los salones del Mediodía.

Con empeño tomó el asunto el Patronato, consiguiendo que por Real decreto de 4 de Noviembre de 1914 se aprobase el proyecto de ampliación redactado por el arquitecto don Fernando Arbós. La subasta de las obras se celebró el 30, y fueron adjudicadas el 4 de diciembre siguiente en la cantidad de 1.046.875,04 pesetas al contratista don Honorio Riesgo, como mejor postor.

Circunstancias de todos conocidas y lamentadas, pues se debieron al estado de guerra en Europa, hicieron que no obstante el solícito interés del Patronato, las obras no terminasen hasta diciembre del pasado año.

Entre tanto, como es deber sagrado suyo atender principalmente a la seguridad y conservación de la riqueza que el Museo encierra, para cumplirlo, ha aumentado considerablemente, primero, los medios de evitar un incendio, y, luego, los recursos para combatirlo. Y terminada la obra de ampliación se estudia el medio mejor de cambiar las viejas cubiertas.

Deseoso el Patronato de aumentar sistemáticamente los fondos del Museo y enterado del gran número de cuadros suyos que en diferentes épocas se confiaron en depósito a diversos Centros y

Corporaciones, y considerando que algunos de ellos deben serle devueltos, ya por necesarios para completar series, ya por la conveniencia de que tengan en el Museo mejor representacion ciertos autores, nombró una comisión de su seno confíandole el encargo de visitar aquellos locales donde se hallen, para que luego, mediante un dictamen, se determine cuales obras pueden continuar depositadas y cuales han de ser devueltas al Museo. Y como resultado de estas visitas ya se han traido algunos lienzos de Pantoja de la Cruz y Herrera el viejo.

Supo tambien que, aunque en número reducídisimo, se habían concedido en depósito algunas esculturas, y como, desgraciadamente, en este Museo no está representada, ni mal ni bien, la escultura clásica española, la escultura policromada, ha hecho que se traigan a él una *Magdalena*, de Mena de Medrano ; un *Cristo crucificado*, de Luis Salvador Carmona ; un *San Francisco de Asis*, de autor anónimo ; y un *Cristo yacente*, de Gregorio Hernández.

Del Museo Arqueológico hizo venir un tríptico de Antoniazzo Romano, y mediante cambio, aprobado ya por la superioridad, de él se trasladarán muy en breve varias tablas primitivas de gran interés, como son : el *San Vicente Martir*, de la Seo de Zaragoza ; *el Santo Domingo de Silos*, pintado por Bermejo ; y el retablo procedente de Argües, compuesto de seis cuadros representando varios milagros del Arcángel San Gabriel.

A S. M. el Rey (q. D. g.) corresponde la gloria de ser quien primero ha confiado al Museo obras de arte — desde la fundación del Patronato — para que el público las estudie, dignándose conceder en depósito, con este objeto, la tabla central y una portezuela, con los que se ha podido completar una copia del tríptico *El Carro de Heno*, que se conserva en El Escorial ; y el cartón para tapiz, pintado por Goya, que representa *Las Gigantillas*.

El legado de mayor importancia que ha recibido el Museo durante este tiempo fué hecho por el inolvidable vocal de su Patronato, el Excmo. Sr. D. Pablo Bosch y Barrau, uno de los coleccionistas más inteligentes e ilustrados de España, muerto el 19 de Octubre

de 1915. El 13 de Diciembre de 1916, fueron inauguradas, con asistencia de S. M. el Rey, las dos salas en que se han expuesto los cuadros, medallas y monedas que constituyen el legado, cuya decoración se hizo con las 25.000 pesetas que aquel benemérito patricio dejó tambien para este efecto.

En Marzo de 1919 se expuso al público el cuadro de Eduardo Rosales, *Presentación de Don Juan de Austria al Emperador Carlos V, en Yuste,* legado por la Excma. Sra. Viuda de Bailén. Y en junio de este año, *La Virgen dando el pecho a su divino Hijo,* de L. Carracci, legado por el Excmo. Sr. D. Arturo Amblard.

Los donativos hechos al Museo han sido dos. Una tabla primitiva que representa a *Nuestra Señora de Gracia, San Bernardo, San Benito y varios Caballeros de la Orden de Montesa,* regalo del Excmo. Sr. Marqués de Laurencín ; y un lienzo del Greco, *San Juan Evangelista,* donado por el Dr. Cabañas.

El Patronato, por vez primera en España, tuvo la iniciativa de abrir una suscripción pública para adquirir una hermosa tabla primitiva de escuela valenciana (probablemente del maestro Rodrigo de Osona), que representa a *La Virgen y el Niño acompañados de San Bernardo y San Benito, a quienes adora un caballero de Montesa.* La suscripción se encabezó por S.S. M.M. y a ella contribuyó con 10.000 pesetas don Horacio Echevarrieta, completando el Patronato con 14.600, las 100.000 en que fué vendida por su propietario.

El Patronato se ha ocupado también del régimen interior del Museo y de mejorar la situación de sus empleados ; y ha conseguido que se elevase a 105.000 pesetas la subvención anual señalada a este, que antes era sólo de 41.200, aparte, naturalmente, de las cantidades que en el presupuesto del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, se consignan para sostenimiento de todo el personal facultativo, administrativo y subalterno.

Las reformas indicadas y otras de que no se hace particular mención, no se detallan por no ser de interés general.

## EL NUEVO CATÁLOGO

El citado decreto de creación del Patronato le asignó como uno de sus fines propios la preparación del catálogo que, dicho está, es aun, fundamentalmente, el mismo de don Pedro de Madrazo, cuyo nombre lleva.

En tanto los trabajos preparatorios no estén en sazón de aprovechamiento, es preciso mantener el catálogo antiguo corregido en sus partes notoriamente rectificadas. Tal fué la labor realizada en las ediciones francesa de 1913 y española de 1920 por el Secretario del Museo Don Pedro Beroqui, que hizo en el texto de Madrazo las necesarias enmiendas para ponerlo al corriente de las investigaciones últimas, aparte de renovar por completo el estudio de las procedencias y de poner a la cabeza de la primera de estas ediciones un estudio histórico del Museo.

Para replantear con base firme los problemas que suscita la formación de un catálogo a la moderna, el Patronato acordó comenzar por la copia y estudio de los inventarios de las colecciones de pinturas de los reyes de España (1555-1833), antecedente obligado, como se sabe, de los catálogos del Museo. Terminada esta labor y formados los índices sistemáticos se emprendieron dos trabajos simultáneos, a saber :

I. — La descripción minuciosa de cada uno de los cuadros ; no ya sólo en su aspecto artístico, sino también en el material, anotando analíticamente sus colores y todas las indicaciones que así en el frente como en el reverso de las pinturas se observan, calcando las firmas y no dejando particularidad alguna sin su correspondiente apuntamiento.

II. — Formación de sendos ficheros de los cuadros del Museo y de los artistas representados en el mismo. El primero por orden de sus números, y el segundo alfabéticamente dispuesto, donde se recogen todas las noticias publicadas e inéditas que se pueden adquirir.

Con ambos instrumentos de trabajo la redacción de las papeletas definitivas será labor factible en corto plazo.

Fué también disposición del Patronato la consulta de especialistas sobre cada una de las escuelas de pintura representadas en el Prado. Dos críticos de renombre han visitado el Museo con tal designio. Como la escuela clásica de Francia (de la que tan valioso conjunto se admira en el Prado, comparable en esto a las galerias del mundo que más y mejores cuadros franceses poseen) habia sido descuidada por Madrazo y por los eruditos españoles, el primer crítico indicado fué Mr. Marcel Nicolle, que en la primavera y en elotoño de 1919 estuvo en Madrid estudiando la colección para redactar un « rapport » que, aunque no recibido todavía, será una obra interesante y concienzuda. En el verano del mismo año visitó Madrid Mr. Bernhard Berenson, que estudió para igual fin las pinturas de escuelas italianas, aguardándose también su docto informe. Actualmente tiene anunciada su visita el crítico belga Mr. S. Hulin de Loo, que dictaminará acerca de los primitivos flamencos.

Cuando el Museo esté en posesión de estos y otros estudios que oportunamente se demandarán a autorizados profesionales, y cuando la revisión de fondos impresos — en especial las colecciones de revistas — sea ya adelantada, será ocasión de decidir el sistema de las papeletas y su organización.

En principio se puede adelantar que habrán de redactarse dos catálogos, uno que será una mera guía de visitantes y otro extenso profusa, cuando no totalmente ilustrado.

La papeleta de cada pintura se procurará que resulte completa y compendiosa. La descripción, puntual con la técnica, seguirá el texto bíblico, agiográfico histórico o poético que la haya inspirado o del que sea recordatorio ; dando en los retratos sucintas biografías de los personajes. A continuación irá la historia del cuadro anotando su procedencia y vicisitudes, haciendo constar las sucesivas atribuciones y nombres de sus respectivos patrocinadores ; se mencionarán los dibujos, réplicas y copias antiguas de impor-

tancia y se terminará con la bibliografía especial de la pintura.

No es necesario advertir, porque se presupone, que figurarán las medidas y la firma copiadas siempre, y el facsímil en los casos que lo merezca, y una vez, por lo menos, en cada artista que tenga cuadros firmados en el Museo.

Se piensa en que las biografías de los pintores aunque concisas sean completas, dedicando especial atención a situar claramente en su obra total los cuadros que el Museo guarda.

Es prematuro hablar de la organización del catálogo : si se ordenará alfabéticamente dentro de cada escuela como hasta ahora se ha hecho ; si en orden alfabético total como en el de la National Gallery ; o si se atenderá a un criterio de cronología interior de cada escuela, como en el Museo de Berlín ; o si, prescindiendo de normas generales, se procederá segun la colocación topográfica, como en algunos museos de América. Son estas cuestiones de difícil estudio y todavía de más ardua resolución.

## LAS NUEVAS SALAS
## CRITERIO QUE PRESIDE LA INSTALACIÓN DE LAS MISMAS
## IDEAS ACERCA DE LA FUTURA ORGANIZACIÓN DEL MUSEO

Al encargarse del Museo su Dirección actual y encontrarse, en vías de construcción, con las nuevas salas, que, como ya se ha dicho, son 22 amplias y de acertada orientación, comprendió que era llegado el momento de una renovación en el ordenamiento de la Pinacoteca con arreglo a un criterio científico emparejado con los estimulos e imperativos del sentimiento estético.

Ahora bien, el criterio, o para mejor decir, los criterios informadores en este aspecto, acostumbran a obedecer a dos puntos de vista cuya diferenciación es ostensible.

Estriba el uno en agrupar las obras con ordenación a las respectivas épocas y escuelas, o sea conforme a un orden cronólogico genérico, o más claro, quizá : agrupar las obras teniendo en cuenta

las condiciones propias de las obras mismas, sin otras miras ni consideraciones.

El segundo criterio consiste en reunir aquellas obras, cuyas condiciones puramente artísticas, como las de color y ambiente, formen grupos de agradable conjunto, en los que tales obras se favorezcan entre sí, sin tener en cuenta ni la época, ni la escuela, ni el género de las mismas. Entre estos dos criterios, la actual Dirección del Museo del Prado optó sin vacilar por el primero que es, a su juicio, el único científico, sin menoscabo alguno del sentido artistico, el cual es, más bien, por aquel favorecido. Tal criterio sirve además para que quien visite semejante centro de cultura se haga una acertada idea de la formación de las escuelas pictóricas, de sus semejanzas y de sus diferencias ; en una palabra, para que tales visitas no constituyan solamente una visión grata, sino una verdadera enseñanza artística.

Pero el que la actual Dirección optará por el criterio dicho, no escluye que por excepción agrupe obras desemejantes por razones, si bien circunstanciales, muy atendibles en su concepto.

Así, por ejemplo, ha ideado la creación de una sala de cuadritos pequeños, los cuales, lejos de perjudicarse unos a otros en su agrupación, forman una colección preciosa. Tales, un Mantegna, un Veronés, dos Watteau, un Tiepolo, un Goya, dos Velázquez, un Murillo, un Rafael, los cuales, entre otros, han de constituir un muy preciado y nada inarmónico conjunto artístico. Y al decir que estos cuadritos no se perjudican entre sí, nos referimos, no tanto a su tamaño extrinseco, como a sus respectivas masas pictóricas.

De suerte, pues, que, aparte estas raras excepciones, los cuadros han de quedar instalados con arreglo a sus escuelas y siguiendo en todo lo posible el orden cronológico de su producción.

Merece una mención especial lo que se refiere a las obras de Velázquez.

La Sala de este maestro, situada en el centro del Museo, no puede cambiarse porque tal situación viene a ser, si así puede

decirse, no sólo el centro material, sino el eje anímico de todos los cuadros de la Pinacoteca. Sorprenderíale además grandemente al visitante que llega de afuera no haller esta sala en su lugar actual, y su sorpresa tendría dos causas. La primera sufrir una desorientación en su referencia ; la segunda y principal el ver que el sin par maestro no ocupaba en el Museo de su Patria el lugar que, por más de un concepto, le corresponde.

No obstante, la nueva Dirección del Museo comprendió que la dicha sala velazqueña se hallaba verdaderamente congestionada, resultando con ello una ingrata aglomeración de cuadros, con evidente perjuicio de sus respectivas bellezas. Ideó entonces aprovechar las dos salas contiguas y así lo ha hecho.

En la de la izquierda, con relación a la galería central, con la que ambas salas, así como la principal, son comunicantes, se han instalado las obras de carácter religioso que pintó Velázquez y cuya colocación anterior, entre las de otros géneros, no parecía adecuada. Así el *Cristo crucificado*, puesto antes entre los retratos de los cazadores y el cuadro de las *Lanzas*, con los perros de aquellos y los caballos de este, yerguese ahora como sobre un altar, para cuyo objeto fué pintado, resaltando su belleza aislada y en espacioso fondo.

En la otra de estas salas suplementarias quedarán instalados otros cuadros que ciertamente son excepcionales en la obra artística de Velázquez, ya por el lugar — Roma — en que fueron realizadas, ya por haber obedecido a inspiraciones ajenas a la general y genuinamente suya. Quedarán pues en la sala central, conveniente y reflexivamente descongestionada, aquellas obras que pudiera llamarse de carácter heroico, evocadoras de la Corte de Felipe IV y cuyo conjunto es lo realmente característico de la creación pictórica de Velázquez.

No faltarán tampoco dignos lugares para las demás selectas condiciones de este Museo. Todo el pabellón Norte dará albergue a los pintores italianos, entre quienes los venecianos como Tiziano, Tintoretto y Veronés descuellan. Del primero su serie de retratos

del Emperador Carlos V y del rey Felipe II, de políticos y generales, de damas y demás personajes, ocupará tres salas ; los cuales retratos ende las obras que pudiéramos llamar paganas por su asunto, desnudeces, etc., componen en nuestro museo, como es notorio, la colección mas selecta y variada de este pintor.

Hallarán colocación en el pabellón sur las principales obras de los pintores flamencos, entre los que tan bien representados se encuentran Rubens y Van Dick. De esta manera aparecerá Velázquez centrado entre sus grandes contemporáneos y entre las dos tendencias imperantes en su época y años anteriores, la flamenca y la italiana.

Al proceder a esta nueva instalacion de las obras han de quedar necesariamente vacias algunas de las salas antiguas, pero estas darán entonces cabida a aquellos pintores españoles tan medianamente colocados hasta ahora, especialmente en la galería central. Serán colocados por orden cronológico, y empezando por los retratistas de Felipe II y Felipe III, como Sánchez Coello, Pantoja y Bartolomé González, pasando por los grandes maestros Ribera y Zurbarán y terminando por Murillo, constituirán la más bella colección de la pintura española en los siglos XVI y XVII, es decir, los siglos de oro de nuestra floración pictórica.

Vamos ahora a hacer una indicación acerca de los primitivos, tan lucidamente representados en nuestro Museo. La colocación de estos impone aquí una verdadera novedad, no debida ciertamente a razones científicas ni artísticas ; sean cualesquiera sus respectivas escuelas y nacionalidades, han de ser instaladas todas ellas en la planta baja del Museo distribuyéndolas en ocho vastas salas. Y repetimos que esta decisión que al pronto pudiera parecer chocante obedece a un imperativo de la experiencia. Sabido es que el clima de Madrid, de oscilaciones frecuentemente bruscas, suele ser extremoso sobre todo en la época estival. De aquí el haberse observado que durante los fuertes calores secos, las viejas tablas de la pintura en cuestión se abren y resquebrajan en las salas altas bajo los vidrios y los metales de las cubiertas, y de

aquí, por lo tanto, que se proceda a remediar este daño en la nueva instalación dicha.

El arte francés, acondicionado ya nuevamente, ocupa su antigua sala y otras dos de la construcción reciente. En la primera figuran Poussin, Claude Lorrain, Watteau ; y en la otra, los retratistas de los Borbones del siglo XVIII.

Quédanos Goya, el último pintor, cronologicamente hablando, de los que el Museo del Prado alberga y el cual no emparejaría bien con ninguno de los anteriores. Es tan genial, tan sugestivo, tan vario y tan moderno, permítase la frase, que requiere una instalación especial con la que ha de quedar terminada la renovación de este Museo.

Muestras ya del aludido criterio informador de esta renovación son las dos Salas francesas terminadas, la del Greco, las dos nuevas de Velázquez y la de la Escuela de Madrid.

---

# L'ÉDUCATION ARTISTIQUE DANS LES MUSÉES AMÉRICAINS

*COMMUNICATION DE M. JOHN W. BEATTY*
*Directeur de l'Institut Carnegie.*

Il y a maintenant en Amérique deux sortes d'éducations artistiques bien distinctes. L'une est destinée à l'élève qui veut devenir artiste ; l'autre est spécialement adaptée au jeune élève recherchant une connaissance plus générale et qui désire acquérir ce degré d'appréciation qui lui permettra de jouir des plus nobles plaisirs de la vie.

Sur la première de ces méthodes je ne parlerai pas aujourd'hui. Cette méthode est universellement comprise. Elle est la base de l'enseignement dans les écoles d'art dans tout le monde civilisé. Elle repose solidement sur les plus profondes connaissances professionnelles. Les meilleurs peintres, sculpteurs et architectes de tous temps et de tous les pays se sont dévoués à l'art en enseignant l'art. Les artistes éminents ont toujours fait preuve de zèle. Il vient immédiatement à l'esprit les noms de Reynolds, Constable, Gainsborough, Ingres, Laurens, Gérôme, Murillo, Rubens, et beaucoup d'autres qui ont consacré beaucoup de leur temps à l'enseignement. En plus de l'enseignement, des livres importants sur les différents arts ont été publiés, et par ces moyens l'enseignement professionnel a été mis à la portée des élèves. Les conférences de Reynolds, l'ouvrage de Lalanne sur la gravure,

et l'ouvrage important de Burnet se présentent immédiatement à la mémoire. Cette première méthode d'enseignement de l'art est donc bien établie. Il vient de naître, néanmoins, dans les dernières années, une manière d'enseignement artistique tout à fait différente. Ce nouvel enseignement artistique ne s'occupe que de l'appréciation de l'art. Il fait partie du programme d'un musée moderne. Cette nouvelle forme d'éducation artistique est faite principalement par l'intermédiaire des écoles publiques dans les grandes villes.

Je crois que cet enseignement a pris naissance à l'Institut Carnegie, il y a de cela une quinzaine d'années, quand les professeurs et les élèves avancés des écoles publiques de la ville vinrent régulièrement à l'Institut où on leur donna des leçons ayant pour but de leur apprendre à apprécier l'art. Alors, comme aujourd'hui encore, l'Institut a essayé de définir une ou deux qualités essentielles dans l'art, afin d'aider les élèves à mieux comprendre l'art et de leur en donner une appréciation plus intelligente. Environ dix mille élèves des écoles publiques reçoivent ce genre d'enseignement. Des leçons imprimées et illustrées ont été préparées, qui sont ensuite transmises oralement par le professeur. Ces leçons sont ensuite remises aux élèves pour être étudiées à la maison. Cet enseignement s'est rapidement développé et est devenu une partie de la mission de presque tous les musées américains.

Malheureusement il n'existe pas d'ouvrage ou d'autre base pour ce genre d'enseignement. C'est une chose nouvelle dans l'enseignement artistique, une expérience à peine ébauchée, un effort pour éveiller parmi le peuple un plus grand intérêt pour ce qui est beau, harmonieux et gracieux. Nous n'essayons pas d'enseigner la pratique de l'art. Cela serait futile. Ces jeunes élèves désirent simplement savoir pourquoi telle ou telle œuvre d'art est bonne, afin de mieux comprendre et de mieux apprécier l'art.

Les artistes, bien que disposés à donner libéralement leur temps à l'enseignement dans les écoles des beaux-arts, et cela souvent sans rémunération, ne sont pas disposés, cela se comprend, à

promener des élèves des écoles publiques à travers les galeries d'un musée. Leur temps est trop précieux pour ce genre d'enseignement populaire. Le directeur du musée est donc obligé d'accepter l'aide de ceux qui lui offrent leurs services. Ce nouveau champ d'éducation a produit un nouveau genre de professeur, appelé « Docent ». Souvent ce nouveau type de professeur est un élève d'art qui a consacré une partie de son temps à l'étude de l'art. L'expérience m'a appris que beaucoup de ces professeurs ou « Docents » ne sont pas à la hauteur de leur tâche et ne possèdent pas les qualités nécessaires pour interpréter et définir les subtiles qualités de maintes œuvres d'art. L'enseignement de ce genre demande les plus profondes connaissances professionnelles. Il faut aussi une concentration peu commune avec les élèves des écoles publiques qui suivent cet enseignement, car leur temps est limité. Il faut condenser en la forme la plus concise tout ce qui peut être utile aux élèves. Il faut au moins leur donner un point de vue vrai de l'art. C'est de la plus haute importance, car, comme l'a très bien dit l'éminent sculpteur Hermon A. Mac Neil : « Si vous donnez à des enfants de l'âge de ces élèves un point de vue défini, ils penseront et raisonneront de ce point de vue ». L'élève artiste aura maintes occasions de corriger les erreurs de son éducation, l'élève des écoles publiques n'en aura guère.

Je crois donc que la grande nécessité de l'heure présente est un ouvrage classique sur chaque branche des beaux-arts, à l'usage des musées. L'ouvrage classique, destiné à ce but, devra être adapté à de jeunes élèves, parce que c'est surtout sur les jeunes gens que nous devons compter pour une meilleure appréciation de l'art. Les leçons devront être faites en un langage très simple, aussi peu technique que possible, mais l'information devra être basée sur une connaissance profonde des principes fondamentaux de l'art. Il faut, pour mener à bien cet enseignement, la meilleure pensée des plus hautes intelligences, condensée et clarifiée. Il faut surtout éviter la grave erreur de faire faire ce travail par des personnes sans expérience, ou par des personnes qui n'ont pas elles-mêmes

donné des preuves de leur aptitude à l'enseignement, du fait qu'elles-mêmes ont produit des œuvres d'art de réelle valeur.

La solution du problème est, je crois, de faire faire les livres classiques, adaptés à cet usage, par des artistes compétents, ensuite de *faire transmettre* l'information ainsi obtenue, aux élèves, par l'instructeur ou « Docent » du musée.

C'est là la méthode adoptée partout par les collèges et les universités. Pourquoi ne serait-elle pas adoptée par les musées ?

---

# LES MUSÉES D'ART AMÉRICAINS

## LEUR ŒUVRE D'ENSEIGNEMENT ET LA MÉTHODE DU MUSÉE D'ART DE TOLEDO

*COMMUNICATION DE M. EDWARD DRUMMOND LIBBEY*
*Président du Musée d'Art de Toledo.*

M. Robert W. de Forest, président du Comité américain du Congrès d'Histoire de l'Art, m'a demandé, en qualité de membre de ce Comité, de faire aux membres du Congrès un exposé sur le *travail d'enseignement* des musées d'art américains et les méthodes particulières du Musée d'Art de Toledo (Ohio).

Je suis sensible à l'honneur de m'adresser à ce Congrès, organisé par la Société de l'Histoire de l'Art français, sous le patronage du Conseil de l'Université de Paris et de représentants des nombreux pays qui s'intéressent à l'*Enseignement de l'Art* et à son développement dans le monde.

Le monde est las physiquement et moralement ; les années tristes et troublées qu'il vient de traverser ont laissé leurs marques sur la civilisation. Le Congrès d'Histoire de l'Art arrive au bon moment ; j'espère que son importance apparaîtra et qu'il sera l'origine d'un mouvement international qui rendra plus étroite la coopération de toutes les activités travaillant à l'enseignement de l'art.

L'histoire de l'art est l'histoire de l'âme humaine dans le déve-

loppement des instincts élémentaires : le désir de créer, l'interprétation des idées par le moyen de la forme, de la couleur et de l'harmonie, par une expression définie de l'inspiration artistique intérieure.

Ce désir inné, qui se trouve chez tous les peuples, a besoin d'être guidé par l'intelligence et le sens de l'utilité.

Ce Congrès prouve que l'on se rend compte de cette nécessité ; et sans doute en résultera-t-il une entente meilleure, plus personnelle, entre les dirigeants de l'art, de l'enseignement et la foule de ceux qui sentent le désir et le besoin de s'élever l'esprit sous l'influence de nos musées et de nos universités.

Les musées américains ont compris la nécessité de rapports plus étroits, d'une coopération plus vraie entre les musées et le peuple. Nos musées n'attendent plus dans la solitude la venue de visiteurs d'occasion. L'influence devient chaque jour plus individualisée, plus démocratique et plus libérale, et moins académique. Dans certaines de nos grandes villes : New York, Boston, Chicago, Detroit, Saint-Louis et Cleveland, on note un accroissement prononcé d'intérêt à leur égard.

Le Metropolitan Museum d'Art de New York, pour le développement duquel M. Robert W. de Forest a tant fait, est un des plus vastes et des plus importants des États-Unis. Il a la bonne fortune d'avoir un personnel exceptionnellement bien choisi, comprenant des hommes et des femmes des plus capables et doués du sens artistique le plus fin. Il a été pratiquement soutenu par des dotations, des dons, etc., non seulement de la part des citoyens de New York, mais venus aussi d'autres parties du pays, de la manière la plus flatteuse. Il en résulte que son influence s'étend de jour en jour et que son département de l'enseignement se développe pour répondre aux besoins croissants d'une grande vi[illegible] Boston, un des musées les plus anciens de notre pays, a jo[illegible] son rôle et le joue encore dans son ancien entourage historique. Quelques-unes des plus précieuses collections artistiques lui appar-

tiennent, et son œuvre d'enseignement répond aux besoins actuels.

L'*Art Institute* de Chicago, très peu important il y a trente ans, est devenu, comme la ville à laquelle il appartient, un des musées et l'un des instituts d'art les plus importants du centre Ouest des États-Unis. Ce n'est qu'au moment de l'exposition colombienne de 1893, où d'admirables objets venus de tous les pays d'Europe furent exposés, que Chicago se rendit compte de l'importance de l'enseignement de l'art ; mais, depuis cette époque, le musée de la ville s'est accru dans des proportions considérables. Beaucoup de nos plus grands artistes, célèbres dans tous les pays, doivent leur éducation à son Institut d'art. Je tiens à nommer son président, M. Charles L. Hutchinson, qui en a, depuis de longues années, fait l'œuvre de sa vie et auquel est dû, pour une large part, le succès de l'Institut.

Il existe aux États-Unis beaucoup d'autres musées qui, tous, sont prêts à répondre au désir et au besoin d'un développement artistique que notre pays se propose de favoriser de la façon la plus démocratique.

Il appartenait à la ville de Toledo de jouer un rôle particulièrement original et entreprenant dans le développement de l'activité de son Musée d'Art.

Au moment où, en 1795, le Palais du Louvre abritait d'innombrables objets d'art du plus grand prix, réunis pour l'instruction du peuple de Paris, la ville dont je viens, Toledo (Ohio), n'était qu'un lieu désert, où vivaient encore des tribus indiennes. La ville de Toledo ne fut incorporée que bien des années plus tard, en 1836, époque à laquelle elle comptait moins de mille habitants. Aujourd'hui, c'est une communauté belle et prospère, avec une population de plus d'un quart de million d'habitants, riche en écoles, en bibliothèques, en institutions scientifiques, parmi lesquelles un imposant Musée d'Art, élevé et entretenu par les contributions des particuliers.

Nous nous préoccupons tous de la question de l'enseignement artistique et particulièrement de l'enseignement de nos enfants.

Je crois donc qu'il peut être intéressant pour vous que je vous explique brièvement quelques-uns des procédés d'enseignement employés au musée de Toledo, procédés qui sont typiques de ceux utilisés par les institutions similaires, dans d'autres villes de notre pays, telles que Boston, Providence, Worcester, Philadelphie, Rochester, Washington, Saint-Louis, Detroit, Buffalo, Cleveland, Chicago, Minneapolis, Denver, Milwaukee et Cincinnati, où il existe des musées, ainsi que dans beaucoup d'autres villes où des associations artistiques et des cercles se livrent à un travail d'enseignement, dont résultera bientôt l'établissement de beaucoup d'autres musées, lesquels répondront à la demande rapidement croissante de nos concitoyens.

Ceux-ci n'ont pas profité de cette longue fréquentation des œuvres des grands maîtres dont ont joui les peuples européens ; pour faire pénétrer dans leurs vies cet élément si important, il faut un travail d'enseignement très intense. C'est pourquoi nous avons entrepris l'éducation de nos enfants dans nos musées ; nous l'avons fait avec grand succès ; il est agréable de constater qu'ils ont très bien répondu à nos efforts.

D'octobre à avril, nous avons au Musée de Toledo, tous les après-midi du samedi et du dimanche, des *story hours*, c'est-à-dire des « heures de récit » pour les enfants. Ces *story hours* sont illustrées par les peintures et les objets d'art, exposés soit de façon permanente, soit temporairement dans le musée, ainsi que par des projections et des vues cinématographiques. Le nombre des assistants à ces séances a été, l'an dernier, pour la période indiquée, de 6.954. L'âge des enfants allait de *6 à 14 ans*.

Les sujets des *story hours* étaient, par exemple, ceux-ci :

— Les conquérants romains; — comment ils ont adopté et modifié l'art grec.
— Les premiers chrétiens et leur art.
— Fra Angelico, le doux peintre.
— Masaccio ou « le Gros Thomas » — le puissant génie.
— Fra Filippo Lippi qui se mit en quête du beau.

— L'orfèvre-peintre : Ghirlandajo.
— Le premier grand sculpteur de Florence : Ghiberti.
— Donatello, le sculpteur du naturalisme.
— Luca della Robbia, le sculpteur des beaux enfants.
— Giorgione, « le grand Georges » de Venise.
— Titien, le peintre de la couleur.

Ce ne sont là que quelques-uns des sujets traités dans nos *story hours* mais ils donnent très bien l'idée du but et du plan des causeries qui, durant la saison passée, ont parcouru toute l'histoire de l'art italien. Cette saison-ci, les enfants écouteront des récits sur l'art français et l'histoire de France.

Ces *story hours* ne durent jamais plus d'une heure, de façon à ce que les enfants ne soient pas lassés du sujet traité. La causerie elle-même ne dépasse pas quinze minutes. Le reste du temps se passe à regarder des tableaux originaux ou des projections, à répondre aux questions des enfants et à écouter leurs remarques, car nous les encourageons à exprimer leurs propres idées. Avant et après la *story hour*, les enfants traversent ordinairement les galeries du musée et regardent avec beaucoup d'intérêt les expositions permanentes et temporaires.

Nous donnons aussi des séances musicales pour les enfants, pour qu'ils se familiarisent avec les œuvres des compositeurs importants. Au cours de la saison en question, 2.356 enfants ont assisté à ces *music hours*. Voici quelques-uns des sujets traités :

— Haendel.
— Les chansons populaires hongroises.
— Histoire du clavecin et du piano.
— Chants tirés d'opéras italiens.
— Chants populaires d'Italie.
— Le violon et son histoire.

Comme suite à ces « heures de musique » il est apparu nécessaire de créer une classe d'interprétation musicale, de rudiments, d'éducation de l'oreille. A son tour, cette classe nous a amenés à organiser

une Société chorale d'enfants, comprenant cent membres, société qui a déjà donné deux beaux concerts dans la salle d'auditions du musée.

Nous avons, en outre, pour instruire et intéresser l'enfant, des expositions spéciales d'œuvres d'enfants, des concours d'affiches et des prix. Nous entreprenons aussi l'étude des oiseaux et des arbres, et nous organisons des « classes de nature » et des « excursions de nature », pour que nos enfants arrivent à comprendre et à apprécier les beautés naturelles qui les entourent. Nous organisons des campagnes de jardinage et distribuons plusieurs centaines de prix, chaque saison, aux enfants qui réussissent le mieux à embellir les alentours de leur maison au moyen de fleurs et d'arbustes. En une saison, nous n'avons pas eu moins de mille de ces jardins présentés au concours. A tout cela s'ajoutent des conférences faites au musée sur l'art des jardins, le soin des fleurs ; nous faisons faire aussi des conférences dans les diverses écoles publiques par des instructeurs envoyés par le musée. 20.000 enfants sont enrôlés dans le *Bird and tree Club* du Musée. Ces enfants préparent des abris pour les oiseaux, des emplacements où les oiseaux viennent se nourrir en hiver, et, de diverses autres manières, rendent notre ville attrayante pour nos amis, les oiseaux, qui, en retour, protègent nos beaux arbres, nos jardins, nos fleurs, toutes choses qui contribuent à la beauté : nous pensons que la conservation de la beauté est un bon fondement pour l'étude de l'art.

Nous donnons de fréquents concerts pour les enfants, avec des programmes classiques exécutés par des chanteurs et des instrumentistes professionnels, qui sont heureux de donner gracieusement leur concours à une œuvre si digne d'intérêt. Deux fois par semaine, il y a des séances de cinéma représentant des sujets tels que : voyages dans des pays classiques, fouilles à Pompéi, les potiers du Nil, l'histoire du ver à soie, et des douzaines d'autres sujets dont ceux que nous venons de citer sont typiques.

Il y a deux ans, voyant que beaucoup d'enfants avaient le vif désir de pousser plus loin l'étude de l'art, nous fûmes forcés

d'ouvrir une *École gratuite de Dessin* dans un bâtiment situé auprès du musée proprement dit. Dans cette école, il y avait, l'an dernier, 1.200 élèves inscrits, âgés de 9 à 17 ans, qui étudiaient la théorie du dessin, l'harmonie de la couleur, le tissage, le dessin du costume, la fabrication des jouets, etc. Nous avons aussi, dans cette école, des classes du soir, destinées aux adultes occupés pendant le jour dans les magasins et les usines ; pendant l'été, il est fait également un cours destiné principalement aux professeurs de nos écoles publiques qui doivent aider à l'enseignement du dessin. Tous ces avantages sont offerts gratuitement à nos élèves, qui ne paient que le matériel nécessaire.

Chaque année, le nombre des enfants qui viennent au Musée de Toledo est d'environ 15.000. Beaucoup de ces enfants viennent pour quelque motif ou quelque étude particulière. Le résultat de ces efforts dans l'ordre de l'enseignement, tels qu'on les pratique à Toledo et dans plusieurs autres villes américaines, ne peut manquer de se faire sentir à bref délai : nos concitoyens se perfectionneront, leur goût s'affinera, ils comprendront mieux les principes de l'art et deviendront plus capables de les appliquer dans leur vie et dans leur ouvrage.

Nous avons, de plus, pour des élèves plus âgés de nos écoles supérieures et de notre Université, d'octobre à avril, des séries spéciales de conférences sur la peinture, la sculpture, l'architecture et l'archéologie. Les élèves qui suivent ces conférences reçoivent des crédits des institutions desquelles ils viennent. Des conférences-récitals de musique sont aussi organisées pour les élèves plus âgés tous les mercredis à quatre heures. Seuls les professionnels jouent dans ces concerts, où l'on n'exécute que la meilleure musique, généralement d'un seul compositeur à la fois. Le programme musical est précédé d'une courte causerie sur la vie du compositeur ; il est suivi de projections montrant sa ville natale et d'autres vues se rapportant à sa vie et à son œuvre.

D'autres conférences ont lieu chaque semaine, le soir, pour les adultes en général, et la salle est toujours pleine. Ces conférences

pour adultes embrassent des sujets très variés. La saison dernière, par exemple, elles traitèrent : l'*Art grec*, la *Construction d'une petite maison de ville*, les *Plantes domestiques et les soins à leur donner*, *Athènes et ses plus beaux monuments*, la *Poésie de la Bible*, l'*Ameublement*, le *Jardin continuellement fleuri*, etc.

Outre tous ces moyens d'enseignement, le Musée de Toledo possède une excellente collection permanente de tableaux américains, français, anglais et italiens, des galeries de céramique, d'art oriental, d'antiquités égyptiennes, de gravures, de livres anciens, de reliures de prix, ainsi qu'une vaste bibliothèque de référence, touchant toutes les branches de l'art.

Trois galeries sont réservées aux expositions temporaires, et il se fait tous les ans environ vingt expositions. Chaque année, les grands peintres français sont bien représentés dans ces expositions. De temps à autre, des expositions sont consacrées aux peintres de la Hollande, de la Scandinavie, de l'Espagne, de l'Angleterre et d'autres pays d'Europe. Ces expositions se transportent d'ordinaire de musée en musée, chaque exposition demeurant environ un mois dans une même ville. Tous les musées participent aux dépenses, et de cette façon le meilleur de l'art européen est constamment apporté chez nous, pour nous inspirer. De cette façon, le monde entier peut être rassemblé dans une entente parfaite de la joie de l'art et de son application pratique à la vie et à l'œuvre de tous les peuples heureux.

Ce qui est vrai de Toledo est vrai du grand centre Ouest de notre pays et du territoire au delà.

De grandes villes comme Indianapolis, Denver, Minneapolis et bien d'autres, où fleurissent maintenant des musées d'art, n'étaient, il y a quatre-vingt-dix ans, que des solitudes au milieu des prairies inexplorées. Et cependant, en un temps relativement court, elles ont, comme Toledo, pris naissance, ont prospéré et sont devenues des communautés dotées de musées et des autres avantages de la civilisation. L'histoire de ces villes est l'histoire de douzaines d'autres villes américaines, qui n'étaient pas nées alors que le Louvre était déjà une institution florissante.

J'insiste sur ce point, afin que vous, qui jouez un grand rôle dans le progrès de l'art en Europe, vous vous rendiez un compte exact de la façon dont se sont trouvés handicapés ceux d'entre nous qui se sont plus ou moins occupés du développement artistique de nos villes américaines. En très peu d'années, nous avons réussi à faire beaucoup, quoique étant partis de la forêt vierge et de la prairie sans limites. Ce qui est étonnant, c'est que nous ayons pu, en un temps si court, ayant tout à créer, faire autant de progrès dans le domaine de l'art, surtout sans aucune aide de l'État. Dans quelques cas seulement, nos municipalités ont contribué à faire vivre nos institutions d'art. C'est aux particuliers qu'est incombée la charge de les créer, de les doter, de les entretenir ; elle leur incombera jusqu'au jour — que nous espérons prochain — où notre gouvernement reconnaîtra l'importance de l'enseignement de l'art dans la vie de tous les Américains, pour leur permettre de distinguer, de comprendre et de créer la beauté.

Voici donc quelle est la tâche de nos musées américains : amener nos concitoyens à comprendre les principes de l'art et ses bienfaits pour leur vie et pour leur travail. Dans ce but, nos musées d'art sont devenus, dans les dernières années, d'actives institutions d'enseignement, en même temps que l'abri sûr et nécessaire des œuvres d'art.

La France, en particulier, a toujours bien accueilli nos élèves, et une bonne part de notre éducation esthétique et artistique dans le passé, nous la devons aux facilités que la France a libéralement offertes à nos jeunes gens et à nos jeunes filles. De ces bienfaits nous restons très reconnaissants, et notre reconnaissance ne s'effacera pas. Notre but sera toujours de continuer à nous développer conformément à l'idéal que vos traditions et vos maîtres ont fait pénétrer dans nos cerveaux et dans nos cœurs.

Le Comité américain du Congrès d'Histoire de l'Art et son président, M. R. W. de Forest, désirent une fois de plus exprimer combien ils sont sensibles à l'invitation qui leur a été faite d'être

ici représentés ; honneur que ressent vivement un pays dont l'histoire, en ce qui concerne l'enseignement de l'art, ne dépasse pas un siècle, mais dont le progrès est assuré. Le véritable esprit a été éveillé en nous. A tous les pays du vieux monde, dont l'art a servi à inspirer le nouveau, nous apportons notre hommage. Quant à la France, dont l'histoire est si pleine de poésie et de drames, dont le cœur a constamment battu pour ce qui est beau, dont l'art servira toujours d'inspiration à sa république-sœur de l'Ouest, nous la saluons avec respect et reconnaissance.

---

# UN MUSÉE LOCAL EN AMÉRIQUE ET SES EFFORTS POUR SERVIR LE BIEN PUBLIC

*COMMUNICATION DE M. JOHN COTTON DANA*
*Directeur du « Newark Museum Association »*
*(Newark, New-Jersey).*

En rédigeant ce rapport, nous croyons que les diverses tentatives esquissées ici, et relatives à la direction d'un musée, pourront servir à illustrer l'œuvre d'instruction publique assumée récemment par beaucoup de musées américains. Le musée que nous décrirons jouit de grands privilèges : il est jeune, et il est libre des sujétions qu'entraînent un passé, des précédents, de vastes et riches collections. Il a la bonne fortune d'être autorisé à tenter mainte expérience ; et, au cours de ses douze brèves années d'existence, il s'est constamment trouvé l'objet d'un stimulant appel : celui d'une communauté civique sans expérience de l'entretien ni de l'usage des musées, et qui réclamait seulement que quelque chose d'intéressant et de valable sortît de cette nouvelle et exceptionnelle institution qu'elle s'était donnée.

Newark est une ville industrielle de 420.000 habitants, située dans l'État de New Jersey, mais faisant partie de la banlieue de New York. La ville possède une bibliothèque publique, entretenue aux frais des contribuables. En 1919, les *trustees* ou administrateurs de cette bibliothèque conseillèrent à la municipalité

l'achat d'une collection d'estampes et autres objets japonais, pour une somme de 10.000 dollars. Cette collection, destinée à former le noyau d'un musée public, devait être offerte à un groupe [1] enregistré sous le nom de *Newark Museum Association*. La municipalité s'exécuta, et depuis lors elle a versé à l'Association une série de subventions annuelles s'élevant à un total de 165.000 dollars.

Le nombre des membres de l'Association atteint aujourd'hui 3.200. Au cours de ces douze années, les cotisations ont fourni 46.000 dollars, et l'Association a acquis, surtout par voie de donation, environ 13.000 objets.

Selon les statuts de l'Association, le but de celle-ci est « d'établir un musée pour la réception et l'exposition d'objets se rapportant à l'art, aux sciences, à l'histoire et à la technologie, et pour l'encouragement des arts et des sciences ». Ce qui signifie que l'Association est autorisée à réunir des objets de toute catégorie, à utiliser ces objets de toute manière, et à proposer l'étude de n'importe quel sujet.

Peu après la fondation du musée, des milliers d'objets arrivèrent : minéraux, fibres industrielles, racines, graines et feuilles médicinales, objets se rapportant à la vie des Indiens ; d'autre part, des peintures, des étoffes, des bronzes, etc. ; ce qui aida les directeurs à bien se convaincre qu'il s'agissait non d'un musée d'art, de science, d'histoire, de technologie, ou de telle autre spécialité, mais d'un composé de divers musées, dont l'unité, au lieu de résider dans le sujet étudié, se trouvait dans le but poursuivi.

Puisque les grands musées de New York et leurs riches collections se trouvent à moins de deux heures de Newark, il était évidemment superflu d'essayer un effort parallèle, sauf en ce qui concerne les intérêts spéciaux de notre ville.

1. « A quasi-public corporation », c'est-à-dire une association largement ouverte aux membres nouveaux. (N. d. T.)

Un grand nombre d'industries s'exercent à Newark. Il s'ensuit que le musée devait comporter des sections consacrées à l'art appliqué, à la technologie, au commerce et aux moyens de transport, aussi bien qu'aux beaux-arts et à la science pure.

Après avoir consulté les écrits parus sur les musées américains existants, et principalement sur ceux où l'on cherche à rendre l'usage public des objets exposés plus répandu et plus facile, nous en vînmes à conclure que les musées en général étaient fortement dominés par d'anciennes conventions ; que la plupart d'entre eux tendaient à devenir des garde-meubles, où les conservateurs se plaisent et s'instruisent plus que le public ne s'y divertit et ne s'y documente ; qu'ils étaient ennemis du changement, et que bien peu exerçaient sur la communauté environnante une influence proportionnée aux frais de leur fondation et de leur entretien.

Mais en quelques cas particuliers — dont le nombre va croissant chaque année — on aperçoit l'effort pour fournir des services précis, au moyen de prêts, de conférences, de publications, et en modifiant les arrangements intérieurs en conséquence.

Presque tous les musées ont grandi au hasard, ou selon les idées préconçues des donateurs, administrateurs et conservateurs. Pour une Association cherchant à créer un musée satisfaisant les goûts et les besoins de la communauté environnante, la marche à suivre était évidemment de procéder à une série d'expériences, et d'accepter ensuite ou de rejeter le principe de chacune d'elles, selon que les résultats en seraient utiles ou non.

Quatre ans après l'établissement de l'Association, le Directeur du musée publia la déclaration suivante, exposant, selon lui, l'objet des efforts en question :

« Nous devrions tâcher de développer ici, à Newark, un groupe de musées du type moderne, embrassant les domaines de l'art, de la science et de l'industrie. Nos musées devraient être d'une valeur pratique pour les citoyens de Newark, jeunes et vieux. Ils devraient tenter et intéresser chacun de nous, les nouveaux

venus aussi bien que les anciens habitants. Ils devraient présenter une fidèle image de nos industries, stimuler et aider nos travailleurs, et inspirer, ici comme ailleurs, de l'intérêt pour les produits de nos manufactures. Ils devraient être les auxiliaires de nos écoles, en nous aidant à découvrir parmi nos milliers d'écoliers et d'étudiants les goûts et les talents susceptibles de donner le jour à des œuvres riches de gloire et de profit pour la cité. Nos musées devraient agir ainsi dans tous les domaines abordés : beaux-arts, arts appliqués, industries, sciences pures et appliquées, et la simple fabrication de marchandises honnêtes, qui est déjà un art en soi. »

Le musée a été installé dans les bâtiments de la Bibliothèque publique de Newark, et l'espace disponible pour les expositions, les bureaux et les magasins n'atteint pas 7.000 pieds carrés (environ 635 m²). Il s'ensuit que les expositions doivent se succéder à brefs intervalles, et chaque expérience doit prendre fin aussitôt que le succès en a été clairement démontré.

Le coût total de l'ouvrage accompli, c'est-à-dire des salaires payés, s'est élevé, en douze ans, à 85.000 dollars environ. Le matériel a coûté environ 65.000 dollars ; le loyer, le chauffage, l'éclairage, les installations spéciales et publications, environ 36.000. Le total des entrées, pour nos cent expositions à la date de décembre 1920, a été de 500.000 en chiffres ronds. En outre, des milliers d'objets ont été exposés dans les salles et les corridors de la bibliothèque, intéressant de nombreux observateurs parmi les 750.000 visiteurs annuels de celle-ci.

Le système des écoles publiques est la principale influence enseignante de la ville. Les dépenses annuelles de celle-ci pour les musées n'atteignent pas 0,5 % de ses dépenses pour les écoles. Le pouvoir instructif d'un musée américain serait de bien mince valeur, si sa tâche n'était en étroite harmonie avec le système local d'instruction publique. Le Musée de Newark s'assura donc,

dès ses premières années d'existence, les services d'un conseiller, en la personne d'une femme possédant l'expérience des écoles publiques et des questions d'éducation. Ses conseils furent précieux. Les membres du bureau examinèrent tous les écrits qu'ils purent se procurer sur la direction des musées, et firent près de trois cents visites à divers musées, souvent aux frais de l'Association. Notre conseillère, seule, a fait plus de cent visites d'enquête de la sorte. Ainsi nous sont parvenus des rapports de première main sur l'œuvre des autres musées, jusques et y compris ceux des États de l'Ouest.

Beaucoup de nos observations sur les méthodes en usage dans les musées ont paru soit dans des périodiques, soit sous forme de brochures ou de livres.

Le peu d'espace dont nous disposons nous a empêchés de conserver aucune exposition permanente, même de peinture ou de sculpture. Nous considérons toutefois cela comme une bonne fortune, car nous avons été amenés à mettre en question l'utilité des galeries d'exposition permanente, sauf dans les très grands musées. La plupart de nos collections sont conservées dans un garde-meubles.

Chaque année, et souvent plus d'une fois l'an, des tableaux (généralement prêtés par des artistes américains) ont été groupés et exposés, en petit nombre, pour quatre à six semaines. Nos efforts pour rendre populaires de telles expositions n'ont atteint qu'un succès modéré. Le public est assez nombreux, mais l'influence exercée semble faible, et l' « utilité publique » en retire peu d'avantages.

Les efforts que nous tentâmes de bonne heure auprès des industriels locaux, pour obtenir des échantillons de leurs produits et des pièces démontrant les procédés de fabrication, restèrent sans succès.

Dans l'espoir d'éveiller l'intérêt local en présentant les industries

de la ville même à ses habitants, et surtout à la jeunesse, nous préparâmes, au cours de notre cinquième année d'existence, une exposition des poteries du New Jersey. L'exposition occupa 4.000 pieds carrés (environ 360 m²) et nous servit de prétexte immédiat pour l'élaboration et la publication de brochures sur l'histoire et la technique de la poterie ; ces brochures sont encore en usage dans nos écoles. Nous eûmes plusieurs milliers de visiteurs de tout âge, et leur intérêt se trouva surtout éveillé par la présence quotidienne d'un potier exercé, qui préparait, cuisait et finissait les objets en leur présence. Des visiteuses qui ne s'étaient jamais intéressées à la poterie fine se trouvèrent amenées à l'apprécier intelligemment, et il en résulta une extension de l'usage domestique des belles choses. Les enfants des écoles primaires, aidés par les « docents », notèrent avec soin ce qu'ils voyaient, ce qui leur plaisait ou leur déplaisait. Nous eûmes jusqu'à des classes d'enfants aveugles, qui purent apprécier les qualités de forme et de matière de la terre cuite, sous la direction des mêmes « docents », auxiliaires volontaires recrutés dans les clubs féminins.

La sixième année, une exposition de textiles du New Jersey fut encore plus réussie. Chacune de ces expositions demanda six mois de préparation. Les industriels les regardèrent avec bienveillance. En même temps que les produits textiles ou les poteries, on illustrait, par des exemples, la marche progressive de la fabrication, et, dans une certaine mesure, on montrait la fabrication elle-même. A l'exposition textile, on pouvait voir une femme filant avec la quenouille et le fuseau, une autre au rouet, un métier primitif, un petit métier Jacquard, des rouleaux de cuivre pour l'impression en couleurs, etc.

Souvent, nos expositions furent nettement industrielles. Un élément d'art, cependant, n'en a jamais été absent ; nous avons tâché, veux-je dire, que chacune d'elles fût effleurée par cette indéfinissable qualité qui sait donner de la grâce et du charme aux

œuvres humaines les plus simples. Pour chacune, les affiches, les circulaires, les catalogues, les lettres d'invitation, etc., furent établis et imprimés avec tout le goût et l'habileté qu'il était en notre pouvoir d'y mettre ou d'y faire mettre. La couleur des murs, les méthodes d'éclairage, le caractère de l'ameublement, des vitrines, des garnitures, le mode d'arrangement, les étiquettes, tout fut étudié en vue de rendre aimables l'ensemble et chacune des parties. Et nous risquerons le mot de « beauté », s'il n'est ici trop ambitieux.

Notre tâche la plus difficile fut la présentation des ressources, produits, coutumes et géographie de la République de Colombie. Par cette exposition, nous espérons avoir montré que, même pour un petit musée, il est possible de présenter les caractères saillants d'un pays lointain, de façon instructive et plaisante, et de faire apparaître ce pays, aux visiteurs de tout âge, comme un fragment de ce vaste terrain de l'entreprise humaine, de ce champ de bataille entre l'homme et la nature, où vit l'observateur. Pendant une année entière, beaucoup de temps et d'énergie furent consacrés à cette exposition. Elle eut une valeur particulière, surtout grâce à la vaste publicité qui lui fut donnée, pour l'aplanissement des aspérités qu'avaient fait naître les relations entre notre gouvernement et celui de la Colombie. Les deux gouvernements nous donnèrent leur cordiale approbation.

Sur les cent expositions préparées au cours des douze dernières années, beaucoup sans doute furent petites et faciles à installer. Nous ne saurions donner que la description des plus importantes. En outre des tableaux déjà mentionnés, nous eûmes des moulages de sculptures de la Grèce et de la Renaissance ; de petits bronzes américains et autres ; des œuvres des meilleurs graveurs ; l'ouvrage de la première imprimerie d'Amérique ; une description, étape par étape, et accompagnée de nombreux exemples, de la fabrication des affiches de publicité en couleurs ; l'ouvrage de nos

meilleurs photographes et d'un club photographique local ; des affiches de guerre et autres ; les arts appliqués chez les Peaux-Rouges ; des ouvrages au pochoir et des batiks ; des poteries et porcelaines ; enfin des collections prêtées d'art chinois et japonais.

Notre unique exposition historique eut pour sujet la période coloniale américaine. Nous construisîmes une cuisine de l'époque, grandeur réelle ; c'était, dans la plupart des maisons d'alors, et avant l'invention des poêles, la seule pièce chauffée en hiver, la salle à manger, et le foyer de toute la vie de famille. Nous y joignîmes les ustensiles domestiques en usage il y a un siècle ou deux.

Dans notre ville, où la plupart des écoliers sont nés à l'étranger ou de parents étrangers, la valeur artistique de cette exposition ne fut pas négligeable. Jusqu'à présent, en effet, l'apport américain en art s'est réduit surtout au type contenu, austère, produit par l'esprit puritain, et qu'on appelle « style colonial ». Nous eûmes ici l'occasion de le montrer.

Il y a dix ans, nous avons obtenu de l'Allemagne une vaste collection d'objets se rapportant aux arts appliqués. Tout notre espace disponible fut occupé, et le matériel fut ensuite transporté, sur demande, et exposé dans les musées de six autres grandes villes. Nous avons essayé de nous procurer en France le matériel d'une exposition semblable, mais nos longs efforts ont été jusqu'ici sans succès.

Il existe pour nous un problème constant qui consiste à chercher, pour le développement de notre pays, quelle est la meilleure utilisation des éléments fournis par nos millions d'immigrants. Nous osons espérer que, dans la mesure de nos ressources locales, nous aurons aidé à la solution du problème, en ouvrant, il y a cinq ans, ce que nous appelâmes *a Homelands Exhibition* (une exposition

des pays d'origine) pour les textiles, exposition à laquelle contribuèrent au moins vingt groupes nationaux parmi ceux que notre ville a attirés à elle.

Nous nous procurâmes le matériel en demandant aux élèves des seize écoles d'apporter de chez eux des étoffes que leurs parents avaient eux-mêmes apportées de leurs pays d'origine. Des auxiliaires du musée se rendirent alors dans les écoles et choisirent, parmi l'amoncellement des articles offerts, ce qu'il convenait d'exposer. Au musée, ces objets furent placés dans nos meilleures vitrines, avec tout le soin dont nous étions capables. Des étiquettes circonstanciées les accompagnaient. Par milliers, des visiteurs de tout âge, appartenant à vingt nationalités au moins, défilèrent devant l'exposition. Ceci nous conduisit à une exposition plus détaillée encore, occupant une douzaine de salles dans un vaste bâtiment d'école, et comprenant tous les arts domestiques. Dans la salle d'assemblée de l'école, une série de représentations théâtrales, de chants et de danses furent également données par nos étrangers, dans leur propre style.

Notre pays est loin d'hériter pleinement du goût et de l'habileté aux métiers, qu'apportent avec eux beaucoup de nos immigrants, et nous croyons que nos expositions ont aidé maint visiteur à apprécier cet héritage.

A chaque exposition nous avons tenté d'atteindre quelque résultat instructif déterminé. En certains cas, nos étiquettes descriptives, lues successivement, formaient un récit complet ; nous établîmes aussi des feuillets ou brochures, dont certains ont été employés dans les écoles ; nous eûmes des guides pour conduire les classes d'écoliers et les groupes d'adultes et leur expliquer les expositions, des auxiliaires assez compétents pour parler en connaissance de cause des expositions dont ils avaient temporairement la charge. Nous adressons des avis aux directeurs d'écoles et aux professeurs, leur notifiant tout ce qui peut, dans notre œuvre, intéresser les enfants placés sous leur tutelle.

C'est surtout par la voie de l'éducation que nous nous sommes efforcés vers l'utilité publique.

La bibliothèque, dont les bâtiments abritent notre musée, consacre une large part de son énergie et de ses fonds (comme toutes les bibliothèques de notre pays) à être agréable et utile à la jeunesse. Chaque année, la bibliothèque prête de petites collections de livres à plusieurs centaines de professeurs, pour la maison et pour l'école. Parmi le matériel dont elle dispose, il existe une collection, sans cesse grandissante, d'environ 500.000 gravures ou images, arrangées alphabétiquement par sujet, sous plusieurs milliers de rubriques. Nous l'appelons « une collection d'images », voulant dire par là qu'il s'agit surtout d'illustrations des choses du livre de la vie courante ; mais elle comprend aussi des milliers de dessins sur toutes sortes de sujets, obtenus généralement en réunissant des livres et albums, plusieurs milliers de photographies d'œuvres d'art célèbres, des reproductions en couleurs de milliers de tableaux de maîtres. Chaque année, 75.000 de ces gravures sont prêtées aux professeurs, qui peuvent faire leur choix parmi elles.

La bibliothèque possède environ 3.000 estampes qui illustrent fort bien l'histoire de l'art depuis ses origines, et donnent des exemples de toutes les méthodes employées. C'est plutôt une collection à l'usage de l'étudiant profane que de l'artiste. L'accès en est facile.

En supplément aux collections de gravures et d'estampes (celles-ci sont elles-mêmes un supplément aux collections du musée), la bibliothèque possède 2.000 grandes photogravures et les meilleures épreuves en couleurs de quelques-uns des chefs-d'œuvre de la peinture. 500 environ sont montées commodément, ainsi d'ailleurs que les estampes. La bibliothèque a un stock de cadres simples, pourvus d'un verre et d'un fond mobile. Toute personne qui achète un ou plusieurs de ces cadres, en vente au prix coûtant, peut recevoir, à titre de prêt, les photogravures ou les épreuves en couleurs de son choix. Le prêt peut durer plusieurs mois.

Il était presque inévitable que le musée, une fois bien installé, commençât de prêter des objets aux professeurs, de même que la bibliothèque prêtait des livres et des gravures. Il est impossible d'énumérer ici les articles ainsi prêtés en vue de rendre les études scolaires plus intéressantes et plus complètes. Leur nombre s'élève à 4.000, et il s'en ajoute constamment. Insectes, oiseaux, minéraux, textiles, moulages, poterie décorative, poupées en costumes de divers pays, objets servant à illustrer les coutumes des autres peuples — voilà de quoi suggérer l'importance de la collection. Les professeurs viennent choisir eux-mêmes, ou envoient des demandes. Le total annuel des prêts s'élève maintenant à 9.000.

Pendant plusieurs années, en fait aussi longtemps qu'il resta de l'espace disponible dans nos locaux chaque mois plus encombrés, le musée consacra une salle à un groupe d'objets et de gravures choisis, installés et étiquetés spécialement en vue d'intéresser les enfants. C'était un musée pour enfants. La personne préposée sut faire naître chez les jeunes visiteurs, surtout chez ceux doués de qualités d'observation et chez ceux qu'un goût inné portait à collectionner, le désir de former des groupes ou associations ; ces groupes se réunirent en un *Junior museum Club*, tinrent de nombreuses et intéressantes réunions, publièrent un journal de temps à autre, apportèrent des objets au musée, aidèrent à les installer et à les étiqueter jusqu'à ce qu'ils formassent d'admirables vitrines.

C'est ainsi que nous cherchons à compléter l'œuvre des écoles, forcément globale et « standardisée », dans les domaines de la science et de l'art, en cherchant à discerner les dispositions artistiques ou scientifiques des « variants » ou « sports », au nombre desquels doivent se trouver ceux qui porteront un jour l'art américain au même niveau que l'industrie américaine.

Enfin, le fait que la vivante discipline d'un musée est toujours plus libre que la plus vivante discipline d'une bibliothèque est profitable à l'atmosphère même de la bibliothèque. Les biblio-

thèques attirent des lecteurs. Les musées attirent les caractères observants et agissants. Il fait bon voir des enfants peu enclins à la lecture, après avoir contemplé une boîte de coquillages, s'amasser autour du bureau où s'obtiennent les livres et demander « un livre sur les moules, avec des tas d'images » ; et il n'est point mauvais, pour un liseur de contes de fées, de recevoir en cadeau un insigne du *Museum Club*, portant l'effigie du Grand Pan.

Le groupe de musées ici décrit se trouve, comme nous l'avons dit, dans les locaux d'une bibliothèque. Tous deux sont entretenus aux frais des contribuables. Le bibliothécaire de l'un est le directeur de l'autre. Naturellement, presque inévitablement, la façon dont la bibliothèque est présentée à ses possesseurs, les habitants de la ville, se trouva d'emblée appliquée, dans la mesure où les conditions le permettaient, pour présenter le musée à ces mêmes habitants. C'est au cours des quarante dernières années que cette forme de direction s'est développée. Dans les débuts, la méthode consistait à acquérir et à enfermer. Peu à peu, la méthode devint d'acquérir et de servir. Autrefois l'idée régnante était qu'une bibliothèque devait surtout s'efforcer d'être vaste, complète, objet de référence pour les profanes et de respect pour les lettrés. Peu à peu, l'idée qui se fit jour fut qu'une bibliothèque devait avant tout s'efforcer d'apporter une aide pratique et immédiate à tous les membres de la communauté qui l'entretient. L'adoption de ce principe entraîne un vaste progrès dans l'estime publique, et un accroissement subséquent des ressources financières. La bibliothèque jouit donc de facilités pour ses achats et l'enrichissement de ses moyens, facilités qui n'auraient jamais été siennes dans le cas d'une institution vouée surtout à la séquestration des biens une fois acquis.

Il serait aisé de développer ce thème de la bibliothèque américaine, se transformant d'un temple fermé de la sagesse immobile en un atelier grand ouvert à l'étude et à la joie.

On peut dire avec justesse que les musées en sont aujourd'hui

au point où se trouvaient les bibliothèques voici quarante ans. Mais le changement s'effectue rapidement. Et, comme nous l'avons dit franchement, l'excuse principale de ce mémoire, en décrivant les façons et coutumes d'un musée jeune, de dimensions restreintes, et sans importance par son contenu, est d'esquisser le développement rapide d'une idée qui se fait jour parmi nos musées : l'idée que leur tâche est tout d'abord de servir directement ceux qui les fondent et les entretiennent, c'est-à-dire le grand public. Presque toutes les choses accomplies à Newark ont été accomplies ailleurs également. Nous espérons seulement que notre présomptueuse insistance à parler de nos efforts pour être utiles n'aura pas affecté notre rapport au point de le rendre inacceptable.

---

# L'ŒUVRE ÉDUCATIVE

DU

# METROPOLITAN MUSEUM DE NEW YORK

*COMMUNICATION DE Mlle EDITH ABBOT*

In the paper by Mr. Dana which we have heard this afternoon, the challenge to justify our existence is very insistent. This applies with special force to those of us who are engaged in museum work to-day. I question whether Mr. Dana is quite right in saying that the museum is where the public library was forty years ago, but in its fifty odd years of existence, the American museum has at least passed through stages similar to those he describes in the evolution of the public library. It has changed so much that it has become a new and different institution.

The primary necessity for a museum was the acquisition and display of objects. But at first these were seen under difficulties, so vigilant were the officials in protecting their collections. Soon a change of attitude showed itself in a desire to communicate with the public indirectly by means of the written word. In recent years, museum publications have become a very important part of the educational work and have reached an increasingly large public. Handbooks and catalogues not only serve the visitor in the galleries, but are useful as a general introduction to the subject. The Bulletin keeps its readers in touch with matters of current interest, while the publications of a permanent character embody results of discovery in the field or of special research. In the gal-

leries labels have developed from an identification slip to a caption brief but comprehensive, encouraging the reader to follow the gallery visit with library study. Inevitably, however, as in other fields of education, came the recognition of the added value to the visitor of information given by word of mouth — the immense advantage gained by personal contact. It was this realization which led to the appointment of instructors and docents on the staff of museums of art, history, and science.

This movement is in its infancy. So far no consistent philosophy of museum education has been formulated. We do our work as well as we can to meet a present emergency, but we recognize that such an opportunist practice must give place to a well-formulated theory before we can advance very far. I describe the educational work at the Metropolitan Museum of Art as it is to-day. To-morrow we hope it may be better — a decade hence it certainly will be a very different thing.

The educational department of the Museum is organized under the direction of Mr. Henry W. Kent, the Secretary. Its contacts with the public are made through the following agencies :

1. The Information Desk at the main entrance, where the first contact with the visitor is made. Its staff is composed of college women, in order to obtain more intelligent aid and a correct attitude in the first meeting of strangers. Besides their primary function of helpfulness, the sale of publications, photographs, and other reproductions is handled here, and all permits are issued for the special use of collections, classrooms, etc.

2. The Lending Department, which has charge of all extra-mural extension of Museum facilities.

3. A member of the staff with the title of Associate in Industrial Arts, who devotes himself to the interests of manufacturers and designers, both through personal assistance and through the vehicle of the far-reaching trade press.

4. The staff of Instructors, who have charge of all the oral teaching undertaken by the Museum.

I must limit myself here almost entirely to the work of this last group, those dealing with oral instruction, which falls under two headings, that which is free, and that for which a charge is made.

Free instruction. — Appointments are given without charge to members of the Museum, and to teachers and pupils from the public schools of the City of New York. On Saturday and Sunday at a stated hour a free gallery lecture is given by one of the Instructors. This corresponds closely, in method and subject matter, to the conferences held at the Louvre on Mondays. The group generally numbers about twenty-five to thirty, and often the personnel is the same throughout the season. Other free lectures, including the stories for children, are given in the lecture rooms.

Paid instruction. — Other visitors pay for the services of the Instructor. A charge of one dollar an hour is made, with an additional fee of twenty-five cents for each person in a group exceeding four in number.

In order to make my description as clear as possible I will classify the instruction again under the types of persons met.

Children. — Special work for children is one of the branches most recently taken up. By its rapid growth during the past five years it has proved its practical value to the community. The story-hour on Sunday afternoon is attended often by nearly one thousand children. This necessitates a repetition, as our hall seats only five hundred. With these large audiences the problem of discipline is an urgent one. It is met by utilizing the children themselves as a police force. This works admirably. Selected children are organized into a feudal order of monitors who take their duties with great seriousness.

The success of the stories in holding the interest of the children is shown by their attendance at the supplementary children's

hour held during the week, in which the subject of the Sunday story is further studied by drawing in a classroom, and by many other methods which test the children's familiarity with the galleries and their feeling for the character of the objects. There are many entertaining stories of these children, and some touching ones where backward children have suddenly awakened under this stimulus.

It is important that the stories told in an art museum should justify themselves as essentially different from the literary stories so long an important feature of our public library work. The stories must in some intimate fashion be made one with the objects described, either by the design element which runs through both, or by the illustrative element. In America a number of story-tellers are developing in this special field, which has great possibilities for the future.

We do not as yet make any use of moving pictures in the Metropolitan Museum, not because we fail to recognize their immense educational value, but because until they become more scholarly in their presentation of fact, and above all more beautiful in their quality of composition and design, we do not feel that their use in an art museum is helpful.

THE PUBLIC SCHOOLS. — The second group comprises the teachers and pupils of the public schools of New York City. In this case museum study must be fitted into the requirements of the school curriculum in order to secure the complete cooperation of the authorities; but although the instruction is made a practical part of school work, the underlying purpose is to give the children as early as possible the sense of community ownership in the museum and to stimulate their feeling for beautiful things so that they will naturally return later of their own free-will for their own pleasure. In this case complete organization and cooperation are possible, though not yet in all instances successfully worked out.

1. *Elementary schools.* The curriculum of the elementary schools includes the broad outlines of geography, history, and mythology, a kind of review of the manners and customs all over the world. Here all the collections may be used most advantageously. The results of the museum visits are so evident that the Board of Education allows school time for the museum study, and teachers often arrange a schedule in advance for the whole year. The Board of Education of New York City does a magnificent work with defective children. From time to time during the year these groups are brought to the Museum, special arrangements being made to meet the needs of the sight conservation classes and transportation arranged for the crippled children. The children seem almost unconscious of their handicaps in their enjoyment of the spacious halls, the beauty of color, and the romance of past ages that are brought to their attention.

2. *High schools.* The pressure for time is greater in the high schools, and complications of schedule make museum visits more difficult to arrange. At first it seemed to the teachers that something extra was being added to a schedule already overburdened. But experience has proved that this is not the case, but that, rightly understood, museum study bears the same relation to classroom work in history and allied subjects that laboratory experiments bear to science. The museum is really a laboratory for the study of history, modern languages, classics, and literature.

The method used in presenting the material to the pupils depends upon the size of the group. If the class numbers more than fifty, the appointment is held in the lecture room with slides, and this is followed by a visit to the galleries. Smaller groups are taken directly to the galleries so that the whole hour may be spent with original works. In addition to the appointments in the Museum, the Instructors, at the request of the teachers, lecture in the schools, when necessary taking lantern and operator with them, but invariably insisting upon the value of a visit to the galleries.

3. *Teachers and training classes.* There are also courses organized for teachers and for classes in the normal schools. Two aims are kept in view : first, to bring to the attention of the teacher and to classify the objects which may be of use to her ; and second, to suggest the best method of conducting classes through the galleries. This phase of the work is particularly important, because in the near future our contact with the immense school public must be made through the medium of the teacher.

It is evident that in all this teaching the objects are primarily interesting from some other approach than that of the history of art, but the Instructors are themselves students of art, and are intent upon reaching the aesthetic instincts of these young people, even though this must often be achieved indirectly.

For lack of space, work with private schools has not been discussed, as no unusual features are involved.

THE GENERAL PUBLIC. — Organization it out of the question in dealing with the public at large, « the intelligent public », to use Lord Sudeley's phrase. Each request presents a special problem. Sometimes it is a talk for a small unit, sometimes for a larger club group. The Instructors are prepared to take any person who may wish assistance of information. Frequently the interest on the part of the visitor is quite casual, but an effort is made to impart knowledge in what Lord Sudeley calls an « encouraging manner », and gradually « to adjust the mind of the visitor to some unaccustomed style of art ». The first appointment is often the beginning of a series of lessons, in many instances extending over a year or two years. Sometimes gallery appointments are supplemented by classroom study. The appeal of this work is very strong. People are eager to be shown beautiful things by someone who cares to make them see and understand. With this class of visitors the objects themselves are the prime consideration, and interpretative teaching is possible.

Doubtless the need for this kind of thing is greater in America

than elsewhere, because there is less outside the museum to satisfy the desire of the eye for beauty.

In addition to these special appointments, the Instructor in charge of this work gives every year one or more short courses of gallery lectures for which careful preparation is required, not only in subject matter, but in what might be called gallery technique. The routing of the peripatetic lecture, the exact point of vantage at which the speaker should stand in order to be heard by everyone and to be seen in conjunction with the object under discussion, the division of the subject which will permit the group to be seated for some part of the hour, the disposition of supplementary material: photographs and books, so that it shall be immediately available — all these matters require very skilful handling.

Special groups. — Differing from the work just described in that it deals with a selected group is the course offered to designers, salespeople, and buyers. What has been called the tactile method is used in this case. Objects from the galleries and also from the department stores are brought to a museum classroom where they may be handled and minutely examined, and a demonstration is given of what constitutes good taste in structure, pattern, and color. This course had a very small beginning about five years ago, but has grown rapidly, because of the endorsement it has received from the heads of several of our leading dry goods firms. The series of demonstrations has been repeated several times by request, to meet the demand. In addition to these scheduled study periods for salespeople, the individual needs of craftsmen and designers are met by the Associate in Industrial Arts, who is always available to give advice and suggestion. This member of the staff also has charge of the manufacturers' exhibition, which is held annually in order to give the public some basis for judging what part the museum collections play in commercial design. It comprises objects produced during the year which have been inspired by museum study.

# L'ASSOCIATION D'ART DE DENVER

*COMMUNICATION DE Mme M. DE MARE STEIN*

L'Association d'Art de Denver a été fondée en 1894, sous le nom de « Cercle des Artistes de Denver » : *The Denver Artist's Club*. Ce cercle se composait d'un petit groupe d'artistes qui se réunissaient dans l'atelier de l'un ou de l'autre, pour le plaisir d'être ensemble et pour d'amicales critiques mutuelles. C'était un groupe tout à fait exceptionnel, surtout pour une ville de l'Ouest, et on y trouvait des architectes, des décorateurs et des artisans de grand talent. Plusieurs étaient venus à Denver pour la construction du fameux *Equitable Building* : Mr. Henry Read, récemment arrivé d'Angleterre ; Mr. Charles Partridge Adams, dans toute la gloire de ses premiers succès ; Miss Elizabeth Spalding, élève enthousiaste de J. Alden Weir, et Mrs. Emma Richardson Cherry, la fondatrice et première présidente de l'organisation, qui revenait de plusieurs années d'études à Paris. Toute l'histoire de la Société est empreinte de la personnalité de ces premiers organisateurs qui l'ont marquée d'un idéal très élevé, tout en la mêlant à la vie active de la ville.

A la fin de la première saison, il y eut une exposition des œuvres d'artistes de Denver, permettant ainsi à ces derniers de se faire mieux connaître du grand public en lui donnant l'occasion de comparer le travail des artistes du Colorado avec celui des autres artistes. Afin de développer le cercle et son influence, la Société décida alors de recruter des membres en dehors des artistes eux-mêmes et parmi ceux qui s'intéressent sincèrement au progrès artistique de la ville. Le succès de la première exposition fut tel que l'on décida d'en faire un événement annuel. Il n'y a pas eu d'interruption depuis la fondation jusqu'à présent.

D'abord, le cercle n'avait même pas de siège social ou de local permanent, de sorte qu'à chaque nouvelle exposition il fallait chercher une nouvelle galerie : en 1910, la Société obtint des directeurs de la Bibliothèque qui venait d'être complétée, la permission de tenir ses expositions dans la galerie du second étage, et elle eut même un bureau permanent où les archives de l'association sont en sûreté. Les expositions sont ouvertes au public et gratuites, comme le sont d'ailleurs les conférences données sous ses auspices.

Il y a quelques années, le Cercle des Artistes fut réorganisé et devint l'Association présente. En 1919, un nouveau directeur, Mr. Reginald Poland, vint à Denver pour commencer une campagne active en faveur de l'éducation artistique, qui porte maintenant des fruits.

L'Association est devenue une partie importante de la vie civique de Denver. Elle s'est associée activement avec les institutions suivantes :

*a*) Les Écoles Publiques, donnant chaque année une exposition du meilleur travail des élèves ; choisissant des expositions fréquentes d'œuvres d'intérêt spécial pour les élèves et les professeurs ; en donnant des conférences soit à la Bibliothèque, soit dans les écoles mêmes, et en prêtant aux écoles ses collections remarquables de projections, parmi lesquelles se trouvent des vues des meilleurs bâtiments de la ville et des exemples d'architecture dont ils ont été inspirés ;

*b*) Les Clubs de Femmes, par des conférences, des vues, et des documents pour l'étude de l'art ;

*c*) La Croix-Rouge et autres œuvres de guerre, par l'encouragement donné au travail des affiches de guerre et en aidant à la décoration, à la vente des Bons nationaux, etc. ;

*d*) L'Association à la mémoire de McDowell, en aidant à la représentation du grand spectacle d'Omar Khayyam, des Noh Plays, Sumida Gawa, etc. ;

*e*) La Musique municipale, en donnant un spectacle de Noël, *Evergreen Tree* à l'Auditorium de la ville, et le spectacle des

« Grandes époques de l'Art » au théâtre de plein air de la ville, pendant la semaine consacrée à l'art et à la musique ;

*f*) Le Musée d'Histoire Naturelle du Colorado, où se trouve la collection permanente de tableaux que nous laissons là temporairement ;

*g*) L'Atelier, branche de l'*Institut des Beaux-Arts de New York.*

Environ trois grandes expositions ont lieu tous les deux mois à la Bibliothèque publique.

La Société comprend 527 membres, divisés en sept différents groupes :

1. Artistes, professeurs et étudiants. Cotisation annuelle. $ 2.00
2. Membres auxiliaires. Cotisation annuelle..... $ 5.00
3. Membres auxiliaires (fonds spécial pour l'achat des œuvres d'art). Cotisation annuelle..... $ 10.00
4. Membres donateurs. Cotisation annuelle..... $ 100.00
5. Membres à vie. Cotisation minimum..... $ 500.00
6. Membres honoraires. Titre conféré par les directeurs pour services notables dans le monde artistique.
7. Bienfaiteurs. Don de $ 5.000.00, ou plus, fait à l'Association.

Le Conseil administratif se compose de douze membres, dont un président, deux vice-présidents, un secrétaire et un trésorier ; un Comité de cinq membres se charge de l'organisation active, et d'autres comités sont choisis suivant les besoins.

L'Association a obtenu comme nouveau directeur Mr. George William Eggers, dont le travail à l'Art Institute de Chicago a été si apprécié.

Le but immédiat de la Société est l'érection d'un musée sur le terrain offert par la ville de Denver, et qui doit être en rapport avec les autres beaux bâtiments du *Civic Center.*

---

# L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART A LA JEUNESSE DANS LES MUSÉES

*COMMUNICATION DE M^lle^ ETHEL W. SPILLER*

The experience of nine women art teachers who shared between them nearly all the official guiding in the Victoria and Albert Museum, London, for more than three years of the war. They also helped to organise the Christmas and Summer Holiday Sessions for children held since 1915.

The aim and general axioms held by all are :

I. To cultivate appreciation and understanding of beauty in work finely wrought with mind and hand, and fit for its purpose.

II. History of art reflects the religious, social and political history of classical and mediaeval times. Art served as a language easily read by the people. Art seems to have been almost instinctively inspired in times of great religious fervour, e. g. the building of Chartres cathedral.

III. A museum is but a treasure house of fragments. The teacher-guide will, therefore, gather up the threads of general history and describe with illustrations the whole, of which only a fragment is available : will demonstrate the essential principles underlying the form of art under study, whether architecture, sculpture, painting, or applied art. The guide, too, must keep an elastic mind and be able to turn from the historic to the aesthetic side according to the needs of the audience and to answer the enquiry : « How is it made ? »

The experience noted in different subjects are briefly these :

1. Architecture : the need for protection for the symbols of God and for man, and the subsequent rise and development of many of the crafts to add increased comforts and embellishment. Here illustrations are absolutely necessary and descriptions of the technique of mosaic, fresco, etc.

2. Woodwork : instance, gothic furniture ; its place and use in a hall of the Middle Ages which is described. The audience here generally make suggestive remarks.

3. Costume : studied through sculpture, monumental brasses, miniatures to actual garments. The study calls forth the dependence of nations upon each other and its advantages, and also the way costume is influenced by great events of history, or by great people whose characteristics are impressed upon their garments. Peasant dress shows the survival of the persistent type.

4. Metalwork : the power of craftmanship. Iron, possessing no beauty of colour or texture, makes demands upon the intellect of man until the smith rises to the most honoured place among craftsmen when he can combine iron with the precious metals. Hence the interaction of the various processes upon the intelligence and character of the craftsman are emphasised to give respect for labour. It is demonstrated that in metalwork generally each process must be carried out conscientiously from the beginning, each piece is a fresh experiment bringing life to the work.

5. Ceramics too show the development of a nation, whether in the far East, as China, or in Europe. From rough unglazed clay through the mysteries of glazing, incising and modelling to fine porcelain.

6. Writing, illuminating, miniatures, woodcuts, etching and lithography all offer fairy stories of achievement : e. g. the development of miniatures from red letter capitals to their adornment with figures and portraits. The work of goldsmiths on some of the early miniatures affords an example of the influence of one craft upon another.

Interest and enthusiasm seem to be aroused equally whether the subject be new, or whether a demonstration is given of some craft already known to a member of the audience and this interest invariably spreads to the whole party.

As a sequel to the study of some definite subject the young people are helped to draw, colour, weave, embroider, make pottery, stencil and cut in linoleum. The whole work is undertaken from the point of view of the helpful friend, and not obviously that of the teacher. The members of the museum staff give immense help and encouragement.

Then followed a specimen demonstration in french such as had been given in english to parties of a dozen or so of small boys and girls aged between 7 and 10, the subject being one of the tapestries on loan from the Cathedral of Reims ot the Victoria and Albert Museum in 1921 :

Allons, mes petits, les mains sont-elles bien propres ? Parce qu'il ne faut rien toucher ni rien salir dans ce musée qui appartient à nous tous. Voyez ce morceau de tapisserie de la cathédrale de Reims qu'on nous a prêté. Cette cathédrale est le lieu du couronnement des rois de France, comme notre « Westminster Abbey » est le lieu du couronnement des rois d'Angleterre. C'est là que cette noble et brave fille, Jeanne d'Arc, inspirée par l'amour de Dieu et de sa Patrie, a vu couronner le roi Charles VII.

Mais, quant à la tapisserie, à quoi sert-elle ? C'est la couverture des murs, comme un tapis est la couverture de la terre. Elle enrichit le lieu par ses belles couleurs, et le rend plus confortable, mais là-dessus on trouve des tableaux tissés. Voici une illustration de la place de cette tapisserie et des autres le long de l'aile de la cathédrale (on montre une illustration de l'*Architectural Review*).

Mais qu'est-ce que la tapisserie ? Levez les mains tous ceux qui ont déjà commencé à faire la tapisserie avec M. Martin, en haut. — Deux ! trois ! — Eh bien, vous connaissez ce que c'est. Mais je vous dis un petit secret : beaucoup de monde croit toujours

que c'est la glorification du rapiéçage ; des morceaux d'étoffe découpés et cousus ; mais vous autres, vous savez que c'est un tableau tissé en ce sens (on montre un petit métier avec le travail commencé et une bobine provenant des Gobelins). C'est un peu comme on reprise les bas. On copie, ou plutôt on fait une traduction d'après un tableau, dont les contours sont tracés sur des ficelles nommé la chaîne, et avec une navette on reprise les couleurs désirées.

Eh bien, il y a longtemps, en 1509, un certain Robert de Lenoncourt devint archevêque de Reims. Il voulut présenter une bien belle chose dans sa cathédrale et honorer sa Patronne, la Sainte-Vierge. Alors, il fit tisser dix-sept grands tapis ou tapisseries, dont celui-ci, l'*Adoration des Mages*, est le douzième.

Remarquons d'abord la Sainte Famille logée dans une étable ; voyez le bœuf et l'âne, à côté la table simple. En haut, sur le toit, les anges chantent. Les bergers qui sont venus adorer le Saint Enfant regardent de la fenêtre en arrière. Mais voici en avant les trois Mages avec les vêtements les plus riches, représentant la mode du commencement du XVI^e^ siècle. A côté, aussi très richement appareillée, est l'escorte des rois. Voyez comme les cavaliers et leurs chevaux ont l'air fier ! Aux coins, en haut, vous trouvez le roi David, devant lequel Abner s'agenouille, et les princes tributaires viennent le saluer comme roi. A droite, c'est le roi Salomon, visité par la reine de Saba qui lui fait sa soumission. En bas, voilà de chaque côté un personnage aussi presque royal : deux prophètes, qui, comme le chœur grec, racontent ce qu'on a déjà écrit — « que les rois porteraient des présents et adoreraient ».

Tous ces riches vêtements vous étonnent ? Souvenez-vous de la rencontre du roi de France, François I^er^, et de notre roi, Henri VIII, au Camp du Drap d'Or : c'est à cette époque-là. Plus tard, nous allons nous promener dans les salles où sont exposés des brocarts et des velours semblables, provenant de l'Italie de cette même époque.

Maintenant, cherchez les animaux : le bœuf, l'âne, les chevaux,

un petit singe et un chien ; les oiseaux : un hibou, un paon et, en bas, en avant de tout, une poule et ses petits poulets — et, ma petite, tu as découvert que les petits sont comme leur mère et portent déjà des crêtes ! Alors nous concluons qu'en ce temps-là on n'a pas pensé autant à bien observer les tout-jeunes ; le Saint Enfant, lui-même, n'est pas aussi joli que votre bébé chez vous.

Encore, me demandez-vous, devant le mur de l'étable sont des drapeaux. Ce sont les armoiries de l'archevêque Lenoncourt et de la cathédrale de Reims.

Il ne reste maintenant que des fleurs, mais des fleurs délicieuses, des œillets, des marguerites, etc.; — voyez comme elles embellissent la terre. En ce temps-là on aimait tant les fleurs que sur les bordures des livres d'heures écrits à la main on voit des fleurs, des roses, des violettes, des fraises sauvages, dessinées et coloriées très soigneusement.

N'êtes-vous pas fatigués ? Si non, allez demander aux gardiens les salles où se trouvent les enluminures, et il ne nous reste qu'à dire « grand merci » à la République Française et aux autorités de la cathédrale de Reims pour leur amabilité à nous prêter ces belles choses.

---

# LE MUSÉE ET LE PROFESSEUR

*COMMUNICATION DE M. RICHARD F. BACH*
*Conservateur-adjoint au Metropolitan Museum de New York.*

Teachers like other mortals become stall-bound. There is a mental inertia which afflicts the majority, be they teachers or typists, editors or mechanics. It seems to take most of us so long to learn essentials, as far as these have been developed or refined to date, that a look into the future must remain but a vision, a glimpse so brief as to seem an illusion. In the mass, the effect is stagnation. Whatever may be the psychology of the crowd when emotions are stirred, the same does not hold true when a clear appeal is made to reason.

We have in this country some 600 museums, of which almost sixty are devoted to art. Not a baker's dozen of these art museums are *used* by teachers. It is an open question whether as many teachers of art could be found that could present a workable thesis as to how an art museum could be *used* to full advantage by a school.

The conception is new, it is agreed. Yet it is hardly a new idea to use original sources in education. The soundest interpretation of rock formations is found in rock itself ; it tells its story in a way that the eye can convey to the mind without the agency of words. So the mineralogist goes forth with his hammer to get at facts. Any kind of stupid still life work, any amount of rapid

lecturing on « art appreciation », any quantity of clever effects of light on glazes and fabrics in the studio, but never a glance at the real things of art that museum galleries show.

Yes, there are requirements of curriculum, there are schedules, there is the so-many-hours-per-week-per-term limitation, necessary evils but not insurmountable obstacles. It is a question of coordination. There is a machinery of school management, and there is another machinery of museum management ; they can be harnessed together, driven by the same dynamo of energy and enterprise that we call cooperation. Singleness of purpose is needed, but a union of effort to attain it. How much shall each do ? It is difficult to say, until current experiments have had longer trial. New York, Cleveland, Chicago, Indianapolis, some eight or nine other cities, too, have turned to with a will, and in these cities a new creed in art teaching is being formulated.

But museums are young in America, — the Metropolitan Museum but fifty years old, — and collecting must precede exploiting. The inexperience of art museums in educational matters is a fair match for the narrow-gauge slowness of the schools in grasping their opportunity. It cannot be a matter of choice between inexperience and inertia.

Schools, and so teachers, have never faced — except in nature itself — such an opportunity of free access to first hand sources of guaranteed authenticity and quality.

True, « it has never been done ». The famous example of the gentleman — or was it a lady ? — who swallowed the first oyster, is a case in point. Or is a better instance to be found in the Indian who tied his lariat to the first « iron horse » that rode westward on the Sante Fe trail ?

A museum is worth having only if it *works*, if it is *useful*. Its content and character are distinctly that of object lesson material, that of a demonstration laboratory.

A good laboratory, to a great extent, must develop a functional mechanism of its own. It will devise methods of making its contents

available to classes, to specialists, such as designers and manufacturers, for all of whom a certain freedom and ease of access can be promised. It will interpret its material to interested groups, offering, for instance, story hours for children, lectures and exhibitions for adults, special collections of value to the trades, special facilities for teachers, lending collections of lantern slides, photographs or the objects themselves. These things form part of the ideal of museum usefulness, and they are but a few of the possibilities of even small museums.

In such lines of effort the schools and teachers can find a splendid aid. The museum is not a direct educational agency. Even if it runs a school of its own, it must be primarily an art school for specialists. The art museum, in fact any museum, is an allied educational institution.

In many places, where art is still mentioned with bated breath and discussed without relation to other mundane problems, it is still held true that the purposes of an art museum are two : preservation and exhibition. But what for ? We can preserve without exhibiting and at far less expense. And why exhibit ? For the delectation of the few and the stares of the curious multitude ? If exhibition alone is an educational function, we must presuppose that our people have the cultural background enabling them to consider it so. There is no shirking the fact that as a nation we have yet some distance to go in that direction. There must be a third member in the triad : *education,* to make the museum an active force. If there is to be any progress toward that happy state the schools must do their part, each teacher must be aware of this new-old concept in art teaching. Use the museum, make it help your class. But first understand it yourself ; it will not do your work for you, you yourself must *teach.*

But further. It is not only the teacher and student of drawing, of industrial art, of craftsmanship, that can find such value in collections of art. The public itself must be reached, and by slow degrees brought to see that understanding and enjoyment of art

are part of a cultural investment of value to every citizen. The conception of the museum of art as a storehouse, as an exotic treat for the elite, as an aristocratic waste of public money for too small a portion of the public, is dead. The museum of art is a working educational organisation capable of unlimited public good — *if used*. Cooperation of schools is indispensable. Any number of lectures and exhibitions for the public at large must leave but a small impression as compared with diligent museum study in the schools. And this includes also classes other than those in art ; the art museum has as great a message for the class in history, in English, in civics, in geography, as the science museum has for the class in botany or zoology. And this cooperation between schools and museums does not end with the grades ; its work continues through high school and college courses.

And one thing more : let there be no more copying than is necessary to provide that repetition which is the basis of all study. At the outset, remember that the artist cannot copy without debasing himself ; let the student carry away a similar conviction, and help him toward it by teaching him adaptation and study, the inspirational use of the originals. Let that adaptation have a purpose. Let him draw a vase if that will help him learn the technique of drawing, and the formal beauty of the object, but show him how to discover in this and in the ornamentation on the vase motives of design ; demonstrate the fundamentals these motives subscribe to both in their own construction and in their relation to the vase. And finally show him that : further step in adaptation : the use of these motives or the designing of new ones in some other field, as, for instance, in textiles. Then your effort will tell, for there will be contact with the expression of the original. It is only the past master who can get that contact by representative drawing only. Have done with picture making. If there are embryo painters in your group, you cannot destroy them ; have no fear for these few, but spread the museum feast for the many.

An inspection of educational facilities at our leading museum

will show how such a laboratory can grow, extending its assistance along a score of channels, the majority of which can be of value to teachers in any or all fields. At the Metropolitan Museum will be found, as apart from the collections themselves and the departmental chiefs or curators, the following facilities mainly organized as educational work :

*Staff of instructors*, interpreters of the collections.
*Lending Collections* of lantern slides, photographs, maps, charts, casts, reproductions, post cards, textiles and laces.
*Lectures*, Saturdays, Sundays and special series.
*Publications*, bulletins, leaflets, historical catalogs.
*Bureau of Information* regarding the museum, its work and collections.
*Story Hours for Children.*
*Photographs*, complete file of all museum objects and duplicate prints for sale.
*Special permit and privilege cards* for designers, students and copyists, and facilities for making casts and for close study of originals.
*Special room* for close study of objects removed from the galleries for that purpose.
*Easels and stools and locker room* for drawing materials.
*Class rooms* with lanterns available for teachers and school groups.
*Service department* for manufacturers and designers and a staff member to visit factories and workshops.
*Study Hours* for salespersons and « buyers ».
*Publicity Service* to newspapers and trade journals.
*Special Exhibitions* by schools, manufacturers and designers of their own work.
*Special Exhibitions* of museum material of value to manufacturers and designers.
*Lectures* for teacher groups ; for high school students ; coordinated with regular classes in history, civics, English, etc.
*Field work* by staff of instructors in elementary and high schools, vocational and training schools, factories and workshops.

This does not complete the list, for there are other types of work that have no relation to the topic in hand. Yet how many of these lines of effort can be made profitable to teachers and schools ? Practically all. But the mountain cannot come to Mohamet.

---

# LES MUSÉES D'ART SECONDAIRES AUX ÉTATS-UNIS

*COMMUNICATION DE M. HAROLD HAVEN BROWN*
*Directeur de l'Institut d'Art John Herron à Indianapolis.*

Most of the Art Museums in the smaller cities of the United States have grown from clubs and societies whose chief interest has been Art. The Boston and New York museums have recently celebrated their fiftieth anniversaries. The Indianapolis Art Museum, known as the John Herron Art Institute, comes from the Art Association of that city which was formed thirty-eight years ago. These figures indicate roughly the age of the movement in America. The origins of the movement are in the public consciousness and largely democratic, although a strong current of aristocratic leadership and exclusiveness is apt to be present and sometimes to foster complications, although conferring occasionally great benefits of wealth or influence.

In the early years of any Art Association, the tendency is especially toward the acquisition and exhibition of pictures and sculpture. Only gradually does the appreciation grow, of Art as applied to all articles of use and a wide acceptance of the meaning and importance of beauty in all products of humanity.

Early years of an Art Association will no doubt be dependant upon make-shift, borrowed quarters for exhibitions and lectures ; church vestries, lecture halls, even private homes, are pressed

into service. Later may come a sufficiently strong movement for the acquisition of satisfactory quarters. Then, at times, has appeared the benefactor, either alive, or through a bequest, whose fortune is showered upon the struggling Art Society, to be followed by the building of a museum, with or without an accompanying Art School. For the greatest good to the largest number, the location of a museum as near as possible to the center of a city is most desirable. Other funds are supplied by dues for membership in the Art Association and by private gifts.

The usual elected officers of an Art Association consist of a President, Vice-President, Secretary, Treasurer and a Board of Directors, numbering possibly twenty odd. These last change by a system of yearly elections, so that a part of the old Board continues in office.

The President or the Board appoints committees, for specific work. These usually include the Executive, Finance, Buildings and Grounds, Membership, Entertainment, Fine Arts, School, Library committees and possibly others.

The progress of museums has been impeded by the indifference of some members of their governing Boards. The Board of Directors should be composed of people who are really interested in the Institute, who will attend the meetings, lectures, exhibitions and other activities, and who are ready at all times to work. Persons should not be continued on the Board of Directors for any reasons alone of wealth, superior influence, or hoped-for gifts. If indications of real service are not in evidence during a three-year term of a directorship, a renomination would seem ill-advised. Frequent absence from the Board meetings and tepid interest in the exhibits and other activities of the museum and school should be adequate excuse for non re-election. A genuine love and knowledge of art, and a desire to aid or to work, should be the standard for membership in a governing Board.

A close acquaintanceship between members of the Board and the Director is most desirable. In many museums the directors

have often scarcely a bowing acquaintanceship with several of the Board, and wit hthe majority there frequently is lacking anything approaching a stimulating warmth of interest.

The subject of money is of course of first importance. The raising of funds cannot be accomplished without incessant labor. The relegating of this work to paid agents in a membership campaign accomplishes something at times, but cannot be continuous. The direct personal and individual solicitation and appeal by members of the Board of Directors would bring results. A prominent member of the Chicago Art Institute is so incessant in these demands that, he states, his friends refuse to carry their pocketbooks with them when there is the slightest chance of meeting him. Money is usually urgently needed in every department of a museum and school for purposes outlined in the following paragraphs.

Larger salaries are needed for most of the employes of many museums. In the case of those giving full time in the directing of the museum and school, in lecture work or teaching of the technique of art, at least one day a week, not counting Sunday, is needed and should be allowed for study or personal art production, for the keeping up of one's quality of work, technique, judgment and enthusiasm.

A summer vacation sufficient for a complete change, with ample time for drawing, painting or other art study is also most desirable. One to two months is not too much.

Museums are greatly in need of funds for the purchase of works of art. A large number of the objects now on exhibit in smaller museums are not of high grade. Greater trust and larger powers should be granted a director in the matter of purchase without the necessity of reference to, and approval by, a Fine Arts Committee or a board member in every case. Though mistakes might occasionally be made, they would be rarer than the advantages gained. The presence of the director or others in Europe or even in New York often offers opportunities of unusual advantage to

a museum for the acquisition of fine works at low prices, especially at the present time. Naturally objects could not be submitted to a Fine Arts Committee nor even photos sent with a reservation of bargains during the long wait necessary for final action. Large confidence and powers of decision should therefore be placed in the director.

Installation is a pressing problem. While much can be done with temporary exhibition equipment as a start, good cases are ultimately a necessity through the museum. Cases should be inconspicuous as regards elaborateness and polished surfaces, and should delight by their excellent proportions, attractive finish and satisfactory service.

The development of a small but practical wood-working plant under a skilful carpenter or handy man proves a most valuable addition to a museum. A thousand uses are found for it. Of next importance is a medium sized printing-press and a few fonts of type for the making of labels and small cards ; and also a photo dark-room, camera and fittings. The uses for the latter about the museum are almost endless. Every accession, new installation of decorative art, paintings or prints, or any new arrangement or change in the museum or school should be photographed for record as well as for frequent or occasional reproductions in reports, bulletins or newspapers. Lantern slides also are constantly needed. The expense would be much less than the present method of outside orders, which at best are given only for the most important things.

A fund for lectures by speakers of sufficient note to warrant good audiences should be available. The same recommendation can be made for occasional distinguished artist-teachers for brief periods of criticism and demonstration in the Art School.

There is absence of gallery attendants in many small museums. An attendant for each gallery should be supplied as soon as possible as a matter of safety. Where these are not possible, two attendants, whose time could be utilized in many ways while

galleries are empty, are very urgently needed. This in a measure would help solve the problems of crowds of children on special afternoons. The quiet presence of a police officer, however, has been found very useful in some small museums as a check for unruliness.

In the field of publicity we find a number of possibilities, many of which have been already suggested and discussed, but seldom, for various reasons, actually tried. Illustrated talks on the phases of Art Museum work should be given on every possible occasion before as many schools, clubs, churches and other organizations as may accept the offers, both in the home city and elsewhere.

The use of posters changed monthly in all the classrooms of the public schools has been a custom in some places for several years. If attractive announcements of museum activities could, similarly, be regularly placed in the public library, store windows, hotels, railroad stations, church lobbies or vestries, Y. M. C. A., Y. W. C. A. and clubs, the results might be most gratifying. Brief announcements should be shown on the moving electric street signs as often as possible. It would be worth a trial to place notices in theatre programs, trolley cars and on cinema films.

Loan exhibits should be shown in the public library and branches. A small exhibit of some special object in selected store windows would be good publicity. For example, a Babylonian tablet recording a financial transaction was shown in the window of a bank, and brought a great number of inquiries and visitors to the museum.

The idea of loan exhibits of pictures or objects which the museum can spare is not new. It often is not carried out owing to lack of time and help in the necessary manipulation of the many details. The public schools of any American city would not only profit greatly, but return a handsome divident on the investment. Other art museums and societies in smaller cities would welcome such loans.

It is most desirable that the Director be in as intimate touch

as possible with the art activities of other cities. Personal acquaintance with other directors and members of their staffs should be cultivated, and other museums visited as often as possible. Three societies exist in the United States of especial value to museum workers. These are the Museum Directors' Association, the American Federation of Arts and the American Association of Museums, each having annual meetings which all directors and others interested should attend. The friendship of collectors, artists and reputable dealers should also be stimulated.

Through agencies above noted, most of the exhibitions may be obtained by the director. They should, so far as possible, be arranged for some months in advance. A schedule for a whole season is advisable, when feasible. Excellent exhibitions can frequently be obtained on very short notice, but such chances should not be depended upon, although utilized on occasions.

On the arrival of an exhibit by express, the numbers on the boxes should be noted, or new numbers given. The contents of each box should then be removed, examined and listed with careful notes of condition of frames, canvasses, etc. If lists have been sent with the exhibit, they can be used for this purpose. These lists should be manifolded in sextuplicate in the office, and can serve several purposes: for catalog copy, installation, newspaper publicity, permanent filing, checking out and sending to next museum.

In catalogs, bulletins, and other matter, the best taste in quality of paper, choice and arrangement of type and size of margins should be observed. Poor printing would defeat the purposes of the Art Museum.

The surface, texture and tone of gallery walls should be flat, quiet and inconspicuous, though attractive and pleasing. There should be little or no pattern to distract the eye. In the hanging of an exhibit, the largest and most conspicuous pictures may usually be centered on the walls with groups of smaller pictures balanced on either side. Except in the case of the largest paint-

ings, they should not rest on the rail, which, when present, is usually not over thirty inches high and too low. A good rule is to place the centers of the paintings uniformly about on the eye level. These general principles require endless adaptation to conditions of each exhibit arising from the medley of sizes, colors, types of frames and other peculiarities of pictures. Just as much space as possible between pictures should be allowed for proper enjoyment. Two tiers should be used only when absolutely necessary, with rarely occasional pictures on a third level. The old-time closely packed galleries with paintings from floor to ceiling are largely of the past, fortunately.

In an art library connected with a museum, some well-tried system should be adopted, by which sections or shelvess hould be clearly labelled as to subjects. Books should be clearly numbered on their backs corresponding to card catalog numbers. All this, that books may be found at any time without dependence upon the librarian who may be otherwise occupied.

The books best suited to the needs of a student or other user of the library should unquestionably be furnished. The practice sometimes followed of keeping expensive books hidden, lest they lose their fresh attractiveness through use, is unfortunate. A library should be open at all times during museum hours.

In fewest words, the library should be made in the most generous sense a cordial place for the enjoyment and study of art, though some chance of less or deterioration be taken.

The instruction of the adult public through lecture promenades or by lantern talks to seated audiences is a customary thing in most American museums.

Awakening the interest of the children is one of the greatest problems of the American museum to-day. The child will carry into adult life his early impressions, and the museum will not be to him the forbidding place it is to many of the present generation of adults. This children's movement dates back about a decade, when activities especially appealing to, and understood by children

began to be tried. Now few museums but undertake some effort in this direction, while some make a specialty of interesting young people.

These activities take the form of talks on travel, architecture, sculpture, painting and the decorative arts, adapted to the age of young audiences. Stories, skilfully told, of great heroes, fairy tales, rational epics or local folk-lore, fill many programs. All these must be generously illustrated by lantern views. The moving picture machine is now in use inma ny museums. Amateur dramatics are found to be of great value in bringing children to the museum. The plays are successfully given, the stage fittings and scenery improvised, often with remarkable results. Plays, tableaux, pageants are often written and managed as well as acted by the children, and the museum is usually used for these purposes. If no good hall with stage facilities exists, ingenuity must adapt an existing gallery or other room to the need of the afternoon, all of which means much labor in making, erecting and removing scenery, fittings and furniture. In warm weather such activities may take place on the museum grounds when these exist.

Publicity is needed for all of this. Posters attractively illustrated are often displayed in all the upper classrooms of the public schools. Where school newspaper exists, notices should be regularly printed.

The Director or other members of the museum staff should visit the classrooms of the public schools and give talks, with blackboard or other illustrations, emphasizing the museum's interest and value.

Special exhibitions are often installed for children. These are correlated with the art, history and geography instruction given in the schools.

For more advanced students in high schools, illustrated lectures on art history should be given. In this connection arrangements may often be made with school principals for allowing credits for promotion and graduation dependant upon regular attendance,

excellent notes of the lectures and satisfactory grades in a final examination.

The maintenance of good order presents a problem when large numbers of children flock to a museum on an afternoon. Gallery attendants are necessary, even though teachers accompany their groups. In some museums the presence of a police officer standing or walking about offers a quieting influence, though not in any way interfering with a reasonable enjoyment of the exhibits. Special guards are sometimes provided by the children themselves from their own number, whose commands are usually promptly obeyed. As a rule the disorder among the groups of children is slight, and quickly regulated.

The foregoing paragraphs present briefly some of the most conspicuous phases of the museum problem in the United States to-day, where the interest in Art and the desire for good exhibitions and museums is certainly growing, through a healthy, though perhaps discouragingly slow, development of public taste and sentiment.

---

# LA CONCEPTION MODERNE DES MUSÉES

*COMMUNICATION DE M. HENRI FOCILLON*
*Directeur des Musées de Lyon.*

La première idée des musées dans les sociétés modernes nous vient sans doute de la Renaissance italienne. Les collections des peintres, des princes et des cardinaux jouèrent, on le sait, un rôle considérable dans l'éducation des artistes et dans le renouvellement des doctrines esthétiques. L'étude de l'antiquité, avant de devenir un dogme pédagogique, fut une passion et une vogue. Les premiers musées, si l'on peut donner ce nom aux galeries des particuliers, furent d'abord presque exclusivement des collections de sculptures romaines ou gréco-romaines et de curiosités archéologiques. On ne concevait pas encore que la peinture pût être arbitrairement détachée des grands ensembles décoratifs dont elle faisait partie, — églises, oratoires particuliers, palais publics ou privés. L'idée des « cabinets » de tableaux et de dessins est une idée du Nord ; elle vient d'un pays où les arts graphiques et plastiques eurent d'abord un moindre développement en surface, où la peinture était, si l'on peut dire, plus maniable et plus intime et, par ses précieux caractères techniques comme par ses dimensions petites, présentait un aspect d'objet d'art. A la fin du XVIIIe siècle, au sortir de cette renaissance antiquisante qui peut être considérée comme la dernière « pulsation » du génie classique, il y a, plus que jamais, de vastes et belles galeries d'antiques, en Italie, spacieuses, seigneuriales, où les trouvailles de la villa d'Hadrien et de la cam-

pagne romaine en statues et en reliefs voisinent avec les belles lampes restaurées par Piranesi, les intailles, les monnaies, les vases. Le musée Pio-Clementino, fondé par la magnificence des papes, est le couronnement de ces efforts des archéologues exaltés de la société d'Albani pour retrouver, restaurer, grouper les chefs-d'œuvre mutilés de l'âge d'or des sociétés méditerranéennes. Il y a, d'autre part, des « cabinets » d'amateurs et des « cabinets » royaux où sont réunis, à côté d'autres richesses et d'antiques aussi, des tableaux de mérite et des tableaux célèbres. L'éclectisme pédagogique des Bolonais a porté ses fruits : on sait que l'on peut aimer à la fois et rassembler des œuvres très différentes d'esprit et de manière. La vogue des peintres de Hollande a élargi le goût. On aime les beaux dessins et les estampes. Les amateurs d'autrefois, les Caylus, les Mariette, avec leur spirituelle fièvre et leur sensibilité française, n'accumulaient pas froidement des merveilles : ils vivaient d'elles, je veux dire par elles, avec elles, et, prenant part à tous les mouvements de l'esprit et du goût en Europe par une étonnante correspondance qui les relie à leurs amis lointains, ils sont des curieux, des savants, des propagateurs d'idées, des artistes, plus encore que des collectionneurs. Quand on veut parler des musées modernes, quand on essaie de les douer d'activité, de dégager leur sens social et humain, il faut d'abord saluer ces grands noms, et non pas ceux-là seulement, mais bien d'autres encore, parmi leurs contemporains et leurs émules.

Les hommes de la Révolution, à qui nous devons en France les musées publics, ont recueilli leur héritage, — mais ils étaient aussi les continuateurs de l'Encyclopédie. Ils ont ouvert les portes des trésors cachés ou qui, même lorsqu'ils étaient très libéralement accessibles comme les collections royales, n'en demeuraient pas moins le domaine à peu près exclusif des doctes. Mais ils ont fait plus, en affirmant ainsi que l'art était le patrimoine de tous, qu'il devait servir à l'enseignement de la nation et devenir une haute passion sociale. Tel est bien le sens du *Museum* idéal, conçu et décrit peu d'années avant la Révolution par Sébastien Mercier

espèce d'encyclopédie figurée des sciences et des arts, répertoire du progrès humain.

Néanmoins il y a une marge entre les musées de la Révolution et les conceptions encyclopédiques. Les institutions révolutionnaires n'ont pas été fondées dans la paix publique ; elles se sont élevées d'un seul coup, mais comme elles ont pu, au milieu des débris d'une société, parmi les tourmentes des factions et dans les intervalles de la guerre, ou pendant la guerre même. Le premier souci des fondateurs de nos musées fut de réunir et de conserver. Les musées ont d'abord été appelés les conservatoires des arts, et ce titre de conservateur que portent les directeurs de nos musées est un legs de la Révolution. Ainsi, au moment où la société change de base, où l'histoire entre dans des voies nouvelles, on s'applique à conserver les témoignages du passé, — et non d'une époque choisie entre toutes, mais même des siècles alors considérés comme plongés encore dans l'enfance des arts. Au moment même où la renaissance archéologique trouve en David son grand artiste, où le grec et le romain sévissent dans le goût, dans les mœurs et dans les institutions mêmes, Alexandre Lenoir étudie les chefs-d'œuvre de notre statuaire médiévale et fonde le *Musée des monuments français*. Dès lors, malgré les lacunes et les préjugés, on peut deviner ce que va devenir le rôle des musées et la place qu'ils vont prendre dans une culture plus large, plus critique, plus accueillante, — en un mot plus humaine.

Napoléon les a considérablement accrus. Ils ont eu part à ses pensées. Ils ont été les témoignages de sa grandeur. De même que la peinture davidienne était à la fois pour lui le commentaire et l'instrument de ses maximes d'État, il eût souhaité que de vastes dépôts de chefs-d'œuvre illustrassent nos institutions civiles, les pompes de l'ancien régime et les fastes héroïques de notre passé. A Versailles, la galerie des Batailles, ce Panthéon de nos gloires militaires, réalisé par la Monarchie de Juillet, est, on peut le dire, une idée napoléonienne.

Les traces de ces conceptions successives, elles ont disparu de

nos grands musées : on les retrouve encore avec émotion au fond de nos provinces, comme les vestiges des âges. On sonne à une modeste porte peinte. Une vieille femme paraît et nous ouvre de petites salles où s'entassent de singuliers trésors. Les portraits des souverains déchus y couronnent des pyramides de fossiles, et, dans des vitrines d'oiseaux, de haches paléolithiques et de tessons gallo-romains, se reflète l'or terni des cadres à canaux qui entourent des paysages historiques et des scènes de chevalerie. Les grands hommes locaux alternent avec les Gladiateurs et les Livies qui servent de modèles aux élèves de l'école de dessin. Rien de plus touchant et de plus instructif. Quelque chose du génie du XVIIIe siècle et des enthousiasmes de la Révolution se conserve là, sous la poussière, dans le silence des petites villes oubliées. N'en doutez pas, tout cela sert. Il y a des enfants qui viennent apprendre et s'émouvoir, — et non pas seulement les membres des académies provinciales, habiles à déterminer les coquilles et à lire les inscriptions... Parfois un chef-d'œuvre inconnu rayonne au milieu de ces débris : il peut être le point de départ d'une grande carrière d'artiste.

Le XIXe siècle a enrichi et classé. La vie active de l'art se manifestait dans les Salons annuels. A partir de 1855, les grandes expositions universelles furent une occasion de récapituler le mouvement artistique et de s'instruire sur ses formes étrangères ou peu connues. Les achats de l'État furent envoyés au loin et contribuèrent à doter les collections publiques de province d'œuvres d'un intérêt parfois considérable, continuant ainsi la tradition napoléonienne d'une action véritablement française, et non pas limitée à Paris. Il est entendu que je parle du XIXe siècle, et non du XXe. Le romantisme nous fit connaître des chapitres à peu près inconnus de l'histoire des arts : mais cette éducation plus large du goût n'empêcha pas un fait comme la dispersion de la collection Campana, qui, légitime dans son principe, puisqu'elle faisait bénéficier un grand nombre de musées provinciaux des trésors de la peinture italienne, flamande et française du moyen âge et

de la Renaissance réunis par un amateur audacieux, n'en dissociait pas moins un ensemble dont l'unité eût été alors, et aujourd'hui sans doute, singulièrement instructive.

Pour les romantiques, les musées étaient surtout destinés à l'éducation et à la joie des artistes. Oserai-je dire que, pour les disciples et pour les lecteurs de Taine, les musées sont faits pour les historiens de l'art, — j'entends pour représenter l'art, non par des chefs-d'œuvre isolés, mais en séries liées? Ces deux conceptions, le musée des chefs-d'œuvre et le musée des séries, se réalisent par deux techniques bien différentes, — l'une qui a sa plus haute expression dans la Tribune des Offices et dans l'ancien Salon Carré, l'autre qui, pour exprimer avec clarté l'enchaînement des écoles et des manières, n'hésite pas à faire place à des œuvres de second ordre, à de curieux intermédiaires, à des transitions d'un mérite douteux.

Entre ces deux conceptions, le musée des artistes et le musée des historiens, y a-t-il place pour un troisième point de vue ? Je le crois, et, quelque paradoxal que cela puisse paraître, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public. Il vient y chercher, j'en suis convaincu, plus qu'une distraction éphémère, mieux qu'un enseignement de caractère technique. Mais il faut reconnaître qu'il n'est pas toujours aidé. Combien de fois ai-je entendu dire par de bonnes gens, pleins d'intentions excellentes, qu'un musée était vraiment un lieu d'hésitation et de difficulté, le domaine exclusif d'un formidable ennui ? Aidons-les donc, non seulement par des étiquettes et par des pancartes, mais par une juste entente de leurs besoins.

Ces besoins sont de divers ordres. Je pense d'abord surtout aux visiteurs jeunes. Le musée doit leur apprendre à compléter d'une façon vive, imagée, frappante, leurs études historiques générales, leur permettre de se représenter avec efficacité les grands paysages et les grandes figures du passé. Que peut mettre un jeune provincial, qui n'est jamais sorti de chez lui et qui n'en sortira peut-être jamais, derrière ce mot mystérieux : *Hollande*, et derrière ce mot

magique : *Italie*, s'il n'a pas vu quelque estampe ou quelque tableau, même de second ordre, d'après des paysages ou des vues de villes d'Italie et de Hollande ? A tous un portrait de Richelieu, un portrait de Descartes (vous savez à quoi je pense) disent beaucoup : à certains ils disent l'essentiel. Je prends ici des exemples catégoriques, indiscutables, — mais on sent que certaines nuances de vie morale, que certains aspects de l'histoire n'ont été bien traduits que par des œuvres d'art. Nous pourrions être conduits de cette manière à montrer comment l'éducation universitaire peut être complétée, et même corrigée dans ce qu'elle risque d'avoir d'abstrait et de sec, par le spectacle, par le contact de réalités concrètes et de choses visibles. Le travers de la plupart des jeunes gens qui sortent des lycées pour entrer dans les universités, c'est l'habileté à déduire et à enchaîner, jointe à une prodigieuse indifférence pour le monde sensible.

Mais le musée n'est pas seulement le commentaire concret de l'histoire, et l'art ne se limite pas à une série de vignettes documentaires. La réalité n'est pas pour lui l'objet d'une pure copie : il s'en empare, il la décuple, il la transfigure, il en suggère la poésie cachée. Les musées sont ouverts au public pour qu'il y cultive sa sensibilité, pour qu'il y exalte son imagination. On ne va pas pour *se renseigner* dans les concerts : on essaie d'y être heureux. Le rôle de la musique est, de nos jours du moins, peut-être plus étendu que celui des arts plastiques : il faut que les musées soient considérés comme des espèces de concerts, il faut qu'on y apprenne, d'après les maîtres, à sentir avec profondeur, à imaginer avec richesse et diversité. La vie de l'esprit n'est pas tout entière sur le plan de l'intelligence. Le goût n'est pas une pure démarche de la raison. L'éducation du goût est impossible chez les êtres dépourvus de sensibilité et d'imagination. Le public doit sortir des musées avec une notion accrue de la vie.

Enfin, pour tous, les musées sont une leçon de libéralisme intellectuel. A voir se manifester avec éclat et de manières si différentes les préférences esthétiques et morales des générations, on doit

perdre l'habitude de juger au nom de principes et de partis-pris. On doit perdre l'habitude de juger trop vite, prendre celle de réfléchir et de comparer : bien vite on oublie de rendre des verdicts, pour se contenter d'être heureux. Comment cette influence libérale ne s'exercerait-elle pas sur le public, puisqu'elle s'exerce sur les conservateurs mêmes, quand ils sont des hommes de bonne volonté ? J'en connais un, qui dirige de grands musées et qui aime à accompagner dans leurs visites les maîtres vivants pour recueillir avec respect leurs enseignements. Il est encore stupéfait par les décisions passionnément contradictoires qu'il a entendues, — mais, après en avoir été quelque temps ému, il ne veut plus s'en embarrasser.

Ces idées entraînent nécessairement une technique particulière, tant au point de vue de la manière dont les musées doivent être composés et conservés que de celle dont ils doivent être présentés et commentés. L'essentiel, c'est qu'un musée soit vivant. Ce n'est pas une bibliothèque, un dépôt d'archives, un organe de renseignement auquel il suffit d'être bien classé. S'il doit avoir part à la vie morale d'une génération, il faut qu'il commence par vivre lui-même, et la vie, c'est moins s'accroître que se renouveler et rester jeune. Le renouvellement des musées peut se faire par des expositions, par des échanges : on souhaite seulement que ce système ne soit pas limité à Paris et aux grandes capitales. D'admirables musées provinciaux, fréquentés par un public très nombreux, doivent être eux aussi les bénéficiaires du système, au lieu d'être envisagés comme des dépôts lointains d'où l'on vient périodiquement « extraire » des chefs-d'œuvre.

Une autre forme, plus importante encore à coup sûr, de la jeunesse des musées, c'est l'intérêt qu'ils peuvent prendre à l'art jeune. Toute l'histoire de l'art dans chaque partie de la terre nous montre deux forces perpétuellement aux prises : une force de tradition, une force de nouveauté. Les maîtres les plus significatifs d'une époque ont toujours eu à combattre pour s'imposer, qu'il s'agisse d'Ingres, de Delacroix, de Puvis de Chavannes, de

Rodin, de Claude Monet. Si l'on attend, pour les admettre dans les musées, que leurs contemporains, c'est-à-dire ceux qui sont immédiatement intéressés par leurs recherches, soient morts, on ne s'adresse plus qu'à un public historique, pour qui ces efforts ont perdu leur signification actuelle et vivante. On objectera qu'un musée étant un lieu de consécration définitive doit être prudent dans ses acquisitions et n'offrir au public que d'incontestables chefs-d'œuvre : mais il n'y a pas que des chefs-d'œuvre dans l'histoire de la peinture, et il n'y a pas qu'eux qui nous soient nécessaires ; il est extrêmement utile, d'autre part, à la conduite de notre intelligence et au libéralisme de notre goût que nous soyons de temps en temps déconcertés dans nos préférences. J'ajoute que les consécrations vraiment définitives sont très rares, et, depuis qu'on peint et qu'il existe des musées, chaque génération a fait les revisions qui lui ont plu. Je pense qu'un musée doit courir des risques dans ses achats. L'excellent exemple donné par la Société des Amis du musée de Nantes est à méditer : elle achète audacieusement. Tous les vingt ans, on fait le tri, on ne conserve que ce qui a résisté. Le Musée de Lyon travaille dans le même sens depuis des années, avec d'heureux résultats.

La vie des musées dépend aussi de la présentation des œuvres. Le classement des tableaux, des dessins, des statues et des objets d'art n'est pas le même que celui qui convient à des minéraux, à des papillons et à des plantes. Un musée n'est ni un museum ni un laboratoire, c'est un luxe public, une leçon de goût. D'utiles efforts ont été tentés en ce sens depuis vingt ans dans les deux mondes. Les salles de Boston sont une joie pour l'intelligence, et l'ordre y est une beauté. Du Louvre récemment réorganisé on sort l'esprit plus clair. Peu à peu nous verrons disparaître le vieux système des accumulations et des entassements : les antiques murailles recouvertes de toiles peintes dont les cadres se touchent étaient proprement les remparts d'une nécropole. La vie d'une œuvre d'art dans un musée dépend de l'air qui l'entoure et de la manière dont sa qualité et ses proportions sont d'accord avec

les proportions et la qualité des œuvres qui les avoisinent. En tout cas, mettre sur les murs plus de deux rangs de tableaux est un crime. L'espace autour d'un tableau, c'est le silence autour de la musique. Nos amis japonais le savent bien. Nos profusions les choquent. Ils ont, il est vrai, le goût naturel de la cachette, ils nous déconcertent par le luxe des précautions qu'ils prennent pour isoler leurs trésors. Fasse le ciel qu'ils ne soient pas envahis par la manie de la continuité !

Il n'est pas obligatoire non plus que les divers départements d'un musée soient séparés par des cloisons étanches : ou bien alors le musée risque de n'intéresser que les spécialistes. C'est au musée que la parole de Michelet est particulièrement vraie et qu'elle prend tout son sens : l'histoire est une résurrection. Une collection de trois mille vases gallo-romains dans des vitrines exprime moins la vie gallo-romaine que le voisinage de quelques-uns de ces vases, d'une mosaïque et d'un réchaud de bronze. Nous devons à coup sûr éviter de tomber dans l'erreur, un peu vulgaire, qui consiste à reconstituer de toutes pièces des ensembles, à accumuler dans le même espace des objets ou des œuvres qui risquent de se nuire : mais ces ensembles, il est possible de les suggérer par un choix discret. Si la peinture souffre parfois de certains voisinages qui accaparent presque brutalement l'émotion, en revanche les dessins, les estampes, les objets d'art proprement dits et les meubles s'appellent et se correspondent avec harmonie. Par là, on peut doter les musées de cet élément qui leur manque parfois : l'atmosphère, et appeler à eux, non pas l'admiration seulement, mais la sympathie et l'amitié.

Enfin il faut beaucoup parler dans les musées. C'est ce qu'on fait, avec succès, à Paris, partout, et l'on a bien raison. L'art n'est pas de plain-pied. Il n'y a pas qu'à le cueillir. C'est un fruit placé haut dans l'arbre : il faut se lever pour l'atteindre. Mais, s'il est excellent de faire au public des cours d'histoire, d'histoire de l'art et de technique artistique dans les musées, il est plus utile encore de lui apprendre à les visiter. On ne se hasarde pas

n'importe comment sur les sommets. Les musées ne sont pas seulement des conservatoires d'objets anciens, pour reprendre le mot de nos pères : ce sont des conservatoires de forces spirituelles. Une leçon de vie, une leçon de libéralisme, voilà leurs bienfaits pour tous. Je voudrais voir gravée au-dessus de leurs portes, en lettres d'or, une maxime de ce genre : on vient ici, non pour juger, mais pour apprendre, et, plus encore que pour apprendre, pour être heureux et pour aimer.

---

# DE L'IMPORTANCE DES MUSÉES DE PROVINCE POUR L'HISTOIRE DE L'ART ET DE LA CRITIQUE D'ART AU XIXe SIÈCLE

*COMMUNICATION DE M. MARCEL NICOLLE*
*Attaché honoraire au Musée du Louvre.*

Nos musées de province sont trop peu connus. Les ressources considérables qu'ils offrent pour l'étude de l'art ancien et moderne sont encore incomplètement utilisées. Même quand il s'agit des galeries publiques les plus importantes de la province, le bénéfice qui en est actuellement retiré, tant pour la culture artistique de la population que pour les recherches en général, reste très au-dessous du profit qu'une meilleure mise en valeur permettrait d'obtenir. En France, le musée de province n'est trop souvent qu'un objet de curiosité comme la cathédrale ou le palais de justice, non un établissement scientifique régulièrement fréquenté.

Parmi les visiteurs, le touriste traverse rapidement les salles, en s'arrêtant seulement devant les quelques numéros que le guide désigne plus spécialement à son attention ; l'écrivain d'art s'attache de préférence aux œuvres qui rentrent dans le cadre de ses travaux, et, s'il fait quelque découverte, il la consigne dans une publication dont l'écho ne parvient pas d'ordinaire jusqu'à la galerie intéressée. Les habitants de la ville fréquentent peu leur musée ; les plus érudits s'intéressent surtout aux documents d'histoire locale ; le public du dimanche, aux images anecdotiques.

C'est aussi que la connaissance et l'étude de nos musées de province, la mise à profit de leurs richesses d'art, sont fort peu facilitées.

Les livres, en très petit nombre, qui s'occupent de nos galeries provinciales ne consacrent de détails qu'à quelques pièces hors ligne, toujours les mêmes. Les catalogues, différemment compris suivant les villes, ne doivent être le plus souvent consultés qu'avec précaution. Dressé avec soin et sur un plan uniforme, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France* ne décrit encore qu'une partie de ces collections ; de plus, comprise comme un ouvrage de bibliothèque, cette publication n'est guère utilisable pour la visite des musées.

La conséquence d'un état de choses aussi fâcheux, c'est que, faute d'instruments de travail à sa portée, le public provincial, pour qui la galerie municipale devrait être un centre d'enseignement, n'en tire qu'un profit tout à fait dérisoire au point de vue de son éducation artistique. D'autre part, les écrivains d'art, même français, en dehors des quelques musées qu'ils ont pu étudier par eux-mêmes sur place, ignorent généralement à peu près tout des autres et manquent de moyens d'information rapides et précis pour savoir exactement ce qu'ils contiennent. Et c'est ainsi que dans des travaux publiés en France même, il arrive trop souvent que l'auteur cite telles œuvres d'un maître se trouvant à l'étranger, et passe sous silence celles, plus importantes, conservées dans les collections publiques de la province, et cet oubli s'étend parfois jusqu'à des productions de l'école française moderne !

Le désir de mettre en valeur d'une façon complète une galerie provinciale, de lui faire rendre son maximum d'enseignement pour les habitants de la ville, en même temps que d'informations pour les écrivains d'art du dehors, nous a guidé dans l'établissement de notre catalogue du Musée de Nantes. Nous ne rappellerons pas ici, l'ayant exposé tout au long dans la préface de ce petit livre, le plan et la méthode de notre travail ainsi que la disposition adoptée pour chaque article, en vue de satisfaire au double

programme que nous nous étions tracé : mettre dans la main du visiteur tous les moyens d'étude en face de l'œuvre même ; donner à l'écrivain d'art, qui travaille souvent fort loin du musée, un répertoire complet de ce que contient la collection, et tous les renseignements lui permettant de se rendre compte de ce qu'est exactement chaque numéro du catalogue.

Ce même souci d'information précise, en même temps que de mise à profit de toutes les pièces offrant un intérêt quelconque d'art ou d'histoire, nous a dirigé en particulier dans la partie de notre travail concernant la section moderne de la collection, la plus négligée d'ordinaire dans les catalogues de ce genre, alors qu'à Nantes, comme dans toutes les galeries provinciales, cette section du Musée — qui correspond à la période s'étendant du début du XIXe siècle à nos jours — est la plus considérable en même temps que c'est aussi celle qui est destinée à se développer encore davantage dans l'avenir. Limitée à la liste des noms des artistes et à l'énumération des titres de leurs ouvrages, cette partie du catalogue n'aurait guère offert plus d'intérêt qu'un livret d'exposition. Pour donner au contraire à cette section du Musée, qui attire le plus le grand public, toute sa valeur d'enseignement, nous avons pensé que nous ne pouvions mieux faire que de placer, en face de chacune des œuvres exposées, les passages les plus caractéristiques des écrivains d'art qui en ont parlé, en choisissant de préférence les commentaires publiés au moment même de l'apparition de ces ouvrages.

Éclairées ainsi par la critique contemporaine, maintes productions, d'ordre secondaire et d'un intérêt médiocre au premier abord, prennent aussitôt une toute autre valeur ; replacées en quelque sorte à l'époque et dans le milieu où elles furent exécutées, elles retrouvent, avec ce caractère d'actualité, des qualités qui nous échappaient ; elles en deviennent par suite d'autant plus aisées à comprendre et à étudier. Mais aussi — bénéfice non moins appréciable — on tire de l'ombre et on utilise du même coup, en la faisant servir à ses fins véritables, la plus abondante source d'en-

seignement artistique, trop négligée d'ordinaire, parce que l'on a rarement l'occasion d'en tirer parti ; toute une littérature, sans doute non oubliée, consultée même parfois, mais fort peu pratiquée, parce que, il faut bien l'avouer, elle est d'une lecture malaisée en l'absence des œuvres dont elle parle.

Et c'est dommage, car nous avons eu en France, au cours du XIXe siècle, une critique d'art remarquable, digne — et c'est tout dire — des maîtres dont elle s'occupa, qu'elle soutint, défendit, vengea, morigéna même aussi à l'occasion ; or, toute cette littérature, si vivante, si instructive, n'est plus guère lue aujourd'hui ; même, fort peu connue, elle est devenue à peu près lettre morte.

Certes, d'écrivains tels que Mérimée, Baudelaire, Gautier, les Goncourt, les noms sont familiers, mais leurs pages de critique d'art ne sont pas, loin de là, la partie la plus feuilletée de leurs œuvres. Sans doute aussi, si peu que l'on connaisse l'histoire de l'art moderne, on sait, d'une façon générale, le rôle que Laviron, Gustave Planche, Thoré-Bürger, Castagnary et quelques autres ont joué dans le mouvement artistique de leur temps. Enfin les curieux de livres n'ignorent pas que tels hommes politiques comme Guizot et Thiers, tels littérateurs comme Stendhal et Alfred de Musset, ont signé un *Salon*. Mais, si quelques noms sont cités fréquemment, même quelques pages célèbres rappelées à l'occasion, l'ensemble de la critique d'art au XIXe siècle — où tant de passion, de savoir, d'esprit et de talent se sont dépensés — constitue un domaine aujourd'hui bien négligé, et la raison en est fort simple : c'est que l'objet auquel elle s'applique et en dehors duquel elle perd presque tout son intérêt, cet objet, nous échappe le plus souvent.

En effet, — et c'est une observation qu'il nous a été donné de faire maintes fois, — quand nous ouvrons un *Salon* de Planche ou de Gautier, par exemple, il nous arrive fréquemment de tomber sur un long commentaire concernant une œuvre tout à fait oubliée aujourd'hui, dont l'auteur même nous est inconnu. Et cependant cette œuvre ne saurait être indifférente, qui fixa à un tel point

l'attention de juges comme ceux-là dont l'autorité nous est suffisamment prouvée par ailleurs. Cette œuvre, qu'est-elle devenue, où se trouve-t-elle actuellement ? D'ordinaire, pas bien loin, dans la paix et l'oubli d'un musée de province. Si, d'aventure, il nous est arrivé de passer devant elle, nous l'avons regardée d'un coup d'œil distrait, et, depuis, elle a disparu de notre souvenir. Et voici que nous retrouvons encore une fois ce même obstacle à la mise à profit des musées de province : sur place, nous n'avions pas sous la main le passage de Planche ou de Gautier ou quelqu'autre commentaire équivalent qui, en donnant à l'œuvre toute sa valeur, l'aurait signalée à notre attention ; et, loin de la galerie qui l'abrite, quand nous lisons Planche ou Gautier, nous ne savons pas — à moins de recherches longues et malaisées — où se trouve actuellement l'objet de leur étude.

Aussi avons-nous, dans notre catalogue du Musée de Nantes, reproduit *in extenso*, à l'article des œuvres modernes, les passages les plus marquants, les concernant, de la critique contemporaine. Quelle source d'enseignement artistique on découvre ainsi, surtout lorsque la collection, comme à Nantes, — représentant le développement à peu près complet de la peinture et de la sculpture françaises au XIXe siècle, — se trouve, de cette façon, présentée par tous les maîtres de la critique d'art moderne : Landon, Jal, Laviron, Mérimée, Planche, Decamps, Barbier, Thoré-Bürger, Baudelaire, Gautier, les Goncourt, Chesneau, Castagnary, Du Camp, Chaumelin, et bien d'autres encore, ils sont tous là, aussi variés dans leur tempérament que les artistes eux-mêmes, apportant chacun sa note et sa leçon ! Peut-on rêver, pour une galerie provinciale, de meilleurs guides, des conférenciers mieux informés et plus attachants ?

Pour nous borner à quelques exemples, comme on comprend mieux en lisant la critique de Jal, devant l'*Athalie* de Sigalon, la tempête que ce chef-d'œuvre manqué provoqua au Salon de 1827, tempête dont les échos retentissent encore, longtemps après, dans le *Salon de 1846* de Thoré-Bürger, comme dans la descrip-

tion abondante et enthousiaste que Pesquidoux traça, en 1857, de cette vaste toile dans son livre, le premier qui ait été consacré aux musées de province !

Ce ne sont pas seulement des œuvres de combat et des morceaux de premier ordre qui ont inspiré la critique la mieux venue et la plus instructive. Certaines compositions, des plus banales, popularisées par la gravure et bien représentatives du pire goût de leur époque, telles l'*Agar* d'Horace Vernet ou *la Esmeralda* de Steuben, présentent un intérêt véritable à travers la prose élégante et nourrie d'un Mérimée ou d'un Barbier. Même, c'est parfois à propos de productions fort médiocres et justement oubliées que les leçons les plus profitables nous sont données. On n'en saurait rencontrer de plus magistrales, dans le fond comme dans la forme, que celles qui furent écrites par Gustave Planche à propos du *Daniel* de Ziégler et de la *Cléopâtre* de Ducommun du Locle, un tableau et une statue, également pitoyables, mais qui offrent cependant l'attrait particulier d'avoir inspiré au cruel censeur de la *Revue des deux mondes* quelques-unes de ses pages les mieux venues. Certes, dans une anthologie de la critique d'art au XIXe siècle, la place est toute marquée de pareils jugements, solidement motivés et pleins d'enseignement.

Enfin, si nous passons à une époque plus rapprochée de nous, peut-on rêver plaisir plus délicat, régal plus savoureux, à la fois d'art et de beau langage, que de lire, du « parfait magicien ès-lettres françaises » que fut Théophile Gautier, les passages de son *Abécédaire du Salon de 1861*, qui s'appliquent à ces œuvres qui ont trouvé à Nantes leur asile définitif : la *Charlotte Corday* de Baudry, l'*Escamoteur* de Hamon, un *Paysage* de Français, d'autres encore?

Il faut nous limiter à ces quelques exemples. Nous en avons assez dit cependant pour montrer quelles ressources une seule galerie municipale offre à l'étude de l'histoire de l'art et de la critique d'art du XIXe siècle. Or, à ce double point de vue, le rôle des musées de province, déjà si important à l'heure actuelle, deviendra capital dans l'avenir. Le manque de place obligera de

plus en plus, en effet, le Louvre à se défaire de productions trop encombrantes : œuvres maîtresses d'artistes secondaires, œuvres secondaires des grands maîtres. Elles s'en iront rejoindre en province celles qui y vinrent directement à la suite des Salons ou après un stage au Luxembourg, celles aussi qui furent achetées ou reçues en dons par les municipalités.

On ne peut déjà, on pourra de moins en moins, étudier l'art et la critique d'art en France au XIXe siècle, sans recourir largement aux collections publiques provinciales. Il est donc opportun de mettre en valeur leurs richesses et, pour commencer, d'en faciliter la connaissance.

Il nous paraît que le premier travail en ce sens, — et ce serait un excellent exercice à conseiller aux jeunes gens qui se destinent aux études d'histoire de l'art et à la conservation des musées, — consisterait à dresser l'inventaire de tout ce que contient de marquant, en tant qu'œuvres du XIXe siècle, chaque galerie provinciale ou chaque région, en groupant ensemble les collections de moindre importance. Procéder à ce récolement, en recueillant, du même coup, les renseignements précis sur l'origine, la date et l'histoire de chaque ouvrage, ce n'est certes pas une besogne bien difficile, puisque, en pareille matière, les questions d'authenticité et d'attribution ne se posent qu'exceptionnellement. Il ne faut que du temps, de l'ordre et du soin. Cependant, certains problèmes d'identification seraient à élucider, car il arrive, et le cas s'est présenté pour nous assez souvent à Nantes, que des œuvres ont changé de titre, et parfois à diverses reprises ; par suite, les écrivains, les citant, les confondent avec d'autres, les datent tout de travers, et commettent à leur sujet des erreurs qui sont ensuite répétées par ailleurs. Il faudrait donc profiter de l'occasion pour procéder, une fois pour toutes, à une revision rigoureuse, à ce point de vue comme à d'autres du même genre, en contrôlant les données matérielles tirées de l'examen de l'œuvre elle-même par la consultation des registres d'entrée et des archives municipales.

Ce premier travail d'inventaire et d'identification accompli,

et l'état civil et l'historique de chaque numéro ainsi fixés, il sera aisé de rechercher dans la critique d'art contemporaine les passages les plus marquants concernant chaque ouvrage : ceux qui, en le replaçant dans son époque et dans son milieu, le font mieux comprendre et apprécier.

Certes, à cette notice historique et à ce commentaire critique, il serait bien désirable de joindre une reproduction de l'objet en question, mais nous connaissons trop les difficultés d'ordre pratique en cette matière pour nous attendre à ce que d'ici longtemps la collection photographique des musées de province soit complètement établie. On peut d'ailleurs, en attendant mieux, signaler, — comme nous l'avons fait dans notre catalogue de Nantes, — toutes les reproductions déjà existantes : gravures et photographies isolées ou illustrations comprises dans les livres, journaux ou revues, en indiquant exactement où les trouver.

Tout ceci, on le voit, n'est pas bien difficile et ne demande, encore une fois, qu'une mise en train et une méthode partout uniformes, du temps et du soin.

Ceux qui se livreraient à un pareil travail en seraient bien récompensés par les découvertes passionnantes qu'ils feraient, à chaque moment, dans ce passé à la fois si près et si loin de nous : œuvres d'art et pages de littérature, les unes et les autres injustement oubliées, que de richesses trop négligées à remettre en lumière !

Mais surtout, une fois ces répertoires établis comme il vient d'être dit, d'abord par musées, puis par régions, enfin comprenant la France entière ; munis de tables des noms d'artistes, des titres d'œuvres et des localités, on aurait ainsi établi le plus parfait instrument, complet et définitif, pour l'étude à la fois de l'histoire de l'art et de la critique d'art en France au XIX^e siècle.

En terminant, nous formulons le vœu qu'une publication aussi désirable soit prochainement entreprise.

---

# DANS QUELLE MESURE CONVIENT-IL DE NETTOYER LES TABLEAUX ANCIENS ?

*COMMUNICATION DE M. L. VAN PUYVELDE*
*Professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Gand.*

La réunion récente à Gand de tous les panneaux du retable de l'*Agneau* des frères van Eyck a rendu, au moins en Belgique, la question du nettoyage des tableaux anciens d'une actualité brûlante. L'aspect bien frais des volets revenus de Berlin contraste vivement avec les parties centrales, auxquelles on n'a plus touché depuis au moins 1859. Que d'imprécations avons-nous entendues contre les conservateurs du Musée de Berlin ! Je n'en veux citer que la phrase suivante lue dans un des journaux belges : « ...C'est l'indéniable trituration des volets de Berlin, lavés, vernis, retouchés ; d'autre part, la respectueuse, l'impeccable conservation de la patine sublime des panneaux restés à l'église. »

Je crois pouvoir dire que c'est là l'expression, dans un langage un peu vif, du sentiment intime de la plupart des Belges qui s'intéressent à l'art ancien. On a peur du public, on craint les déboires qu'un nettoyage des parties centrales pourrait amener ; on craint d'abîmer à jamais le travail des peintres si hautement et si justement prisés. C'est là une crainte bien respectable, une horreur des plus louables. Nous avons eu trop de mécomptes par suite de restaurations mal comprises... Que de chefs-d'œuvre perdus ou gâtés irrémédiablement à la suite d'une restauration importune

ou exécutée en dépit du bon sens ! C'est à une de ces restaurations intempestives que nous sommes redevables de la perte de la prédelle de l'*Agneau* des van Eyck, perte qui est doublement regrettable, parce qu'elle nous empêche de comprendre le sujet de ce tableau dans son ensemble immense. On ne peut oublier non plus chez nous que le restaurateur van Regenmonter d'Anvers et son continuateur van Bree ont gâté bien des Rubens au début du XIXe siècle, en les nettoyant à l'esprit de vin. Si la couleur à l'huile supporte l'action passagère de l'alcool, elle supporte moins bien celle de l'esprit de vin. Rien d'étonnant à ce que les restaurateurs van Regenmorter et van Bree aient enlevé une partie de la couleur des Rubens qu'ils ont traités. De tels exemples sont de nature à nous mettre sur nos gardes. Ils ne doivent pas cependant nous faire pécher par exagération. Ce qui importe avant tout, c'est de conserver le tableau. Mais faut-il le conserver à la manière d'un avare qui va cacher ses billets de banque dans la cheminée, au risque de voir un jour flamber sa fortune ?

Il y a des cas où un tableau est menacé de ruine. Force nous est alors de nous résigner à le restaurer avec toutes les précautions nécessaires, avec la réserve qui s'impose lorsqu'il s'agit d'œuvres de maîtres. Ces cas sont extrêmement rares. Il convient de ne pas conclure à la légère qu'un tableau est menacé de ruine. Des changements, qu'on pourrait appeler naturels, s'opèrent dans les tableaux. Pendant les premières années de l'existence d'un tableau, les couleurs, en séchant, s'assombrissent généralement. On ne peut les rajeunir, et il faut se résigner à constater cette action physique, même lorsqu'elle s'opère au détriment de la valeur esthétique de l'œuvre d'art. Si on se mettait à corriger ces changements, on altérerait profondément les œuvres des artistes. Des craquelures se produisent dans la couche de couleur elle-même. Qui songerait encore à vouloir les faire disparaître par des repeints frauduleux ? D'autres changements peuvent se produire encore, dus à des réactions chimiques. Il est sinon impossible, du moins dangereux de les enlever. Ainsi les arbres du chef-d'œuvre de Jan Vermeer

: Delft, la *Vue de Delft*, sont devenus bleus par suite de la disparition du jaune dans le vert dont se servait ici Vermeer. Il serait puéril d'aller à la recherche de ce vert. On ne serait d'ailleurs jamais sûr que le vert trouvé fût le vert vu par le nerf optique si affiné de Vermeer. Érigeons donc sans tarder, en règle générale, l'axiome qu'une restauration ne peut se faire que dans des cas tout à fait exceptionnels et urgents, et que l'on doit éviter de toucher à la couche de couleur, à la peinture même.

Voilà donc tous les gens anxieux mis à l'aise. Continuons. Autre chose est de restaurer la peinture d'un tableau, autre chose d'enlever les couches de vernis qui pourraient la couvrir.

A la suite des trop multiples restaurations faites à la légère, on n'ose presque plus toucher aux tableaux de réelle valeur. Et il me semble que cette crainte exagérée, on la dissimule par le respect pour la patine, pour la sainte patine du temps. On s'habitue à voir un tableau ancien à travers une sorte de brume que les siècles ont mise entre nos yeux et la vision de l'artiste. Ceux qui se piquent de sentiments poétiques crieraient à l'abomination, s'ils voyaient tel tableau ancien dans l'état où il était du vivant de l'artiste. Ils ne veulent connaître ce tableau que tel qu'ils l'ont toujours contemplé à travers une sorte de nuage du temps. Qu'on se détrompe ! Il ne s'agit pas de patine, de quelque chose qui doive nous être aussi respectable que d'aucuns voudraient bien le prétendre. Il y a ici confusion dans les concepts. Les tableaux n'ont pas de véritable patine. Seuls les bâtiments s'habillent d'une patine naturelle, sortant des pierres et se mettant comme une couche protectrice à la surface. On ne peut toucher à cette patine-là, sans abîmer l'œuvre elle-même, dont les pierres résisteraient moins à l'intempérie de l'atmosphère. La peinture ne connaît pas cette patine. L'assombrissement des couleurs, dont je viens de parler, n'est pas une patine. L'effet du vernis, qui en vieillissant peut prendre un ton jaunâtre, légèrement brunâtre, ne produit pas davantage une patine, quoi qu'on en dise. Dans les tableaux anciens,

faits avec des couleurs excellentes, la peinture a conservé assez fidèlement ses tons vifs. Mais les générations successives ont étendu sur les tableaux des couches multiples de vernis. Ce sont précisément ces couches, ajoutées irrespectueusement après coup, qui paraissent à beaucoup de gens d'autant plus sacro-saintes qu'elles deviennent plus nombreuses et plus teintées.

Il est temps qu'on réagisse et qu'on fasse comprendre que le vernis n'est pas une partie intégrante du tableau. Le vernis est un enduit servant à protéger la peinture, servant aussi à faire briller la couleur, à la rehausser en la faisant paraître humide et comme fraîchement mise.

Aussi longtemps que le vernis rend ces services, aussi longtemps qu'il reste transparent et incolore, il est éminemment utile et profondément respectable, et il vaut mieux se résigner à voir le tableau à travers de multiples couches de vernis encore suffisamment transparentes, que de les enlever.

Mais il arrive que les différentes couches de vernis qui se trouvent sur les tableaux anciens s'interposent d'une façon malencontreuse entre nos yeux fervents et les œuvres des artistes.

Le vernis vieilli peut avoir gagné une teinte trop foncée. Les couches peuvent être trop épaisses. Le vernis peut être malade. Dans ces trois cas, il nous empêche de jouir de l'œuvre comme il faut ; il peut même devenir néfaste pour la conservation de l'œuvre. Et dès lors il faut l'enlever. Je m'explique.

D'abord, le vernis vieilli peut avoir gagné une teinte trop foncée. Au cours des siècles les tableaux ont été enduits de vernis de toutes sortes. C'est spécialement le vernis au mastic, employé le plus au XVII^e siècle, qui, au bout d'un certain temps, jaunit et gagne un ton brun. Différents esthètes se sont laissé tromper par l'aspect donné par ce vernis aux tableaux anciens et ont parlé de l'atmosphère dans laquelle seule on peut communier avec l'âme des grands artistes des temps passés. Que n'ont-ils pas dit, par exemple, de l'atmosphère saupoudrée d'or des Rubens et des Rembrandt ? Les badauds en ont la bouche pleine. Ils se trompent.

Ce n'est pas l'atmosphère voulue par les peintres. S'ils voyaient un tableau de Rembrandt nettoyé de tous ces vernis et ne conservant que la seule couche de vernis mise par Rembrandt lui-même, ils seraient tout étonnés de voir les teintes crues telles que le pinceau du grand magicien les a mises sur la toile. On a jadis nettoyé la grande *Anatomie* de Rembrandt au Mauritshuis de La Haye, et je tiens du peintre W. Roelofs Jr., qui a pu la voir, tout vernis enlevé, que le cadavre, paraissant actuellement d'une couleur jaunâtre, était tout blanc. On a été saisi de la crainte peu louable que le public ne voudrait plus reconnaître le Rembrandt, et on l'a de nouveau enduit d'une « sauce » jaunâtre.

Je me demande si ce n'est pas manquer de respect vis-à-vis des grands maîtres de ne pas laisser voir autant que possible leurs œuvres telles qu'elles sont sorties de leurs mains. On fausse l'aspect général de l'œuvre ; on fait mentir cet aspect d'une façon éhontée. Il n'y a rien en peinture d'aussi trompeur que le vernis trop jauni : à travers la couche jaune, le bleu paraît verdâtre, le rouge prend le ton du brun, le blanc devient jaune, toutes les couleurs changent de ton. On peut le remarquer sur le panneau central de l'*Agneau* des van Eyck. On le remarque encore dans quantité de paysages du XVII^e siècle, qui ont des ciels à peu près jaunes et bruns, dans lesquels flottent — ou plutôt pèsent lourdement — des nuages verdâtres. Pour peu que l'on se donne la peine d'examiner le bord du tableau où le vernis est resté transparent, sous le cadre, on remarquera que les ciels avaient été peints en blanc et les nuages en bleu grisâtre, et que l'aspect général donné par le peintre à l'œuvre devait être frais et joyeux, au lieu d'être triste et maussade. Que faire dans un cas pareil ? Il faudra qu'un jour on ait le courage de se décider à enlever aux tableaux le ton de galerie donné exclusivement par le vernis jaune, dès que ce ton est de nature à nous représenter l'œuvre d'un peintre sous un faux jour, à nous induire en erreur sur les couleurs et leurs valeurs. Nous ferons alors le sacrifice du ton vieil or que l'on adore par un reste de romantisme comme un signe d'une vieillesse respectable. Mais

ce sera la meilleure façon de respecter la volonté et l'art des maîtres dont nous prétendons honorer la mémoire.

Il peut se faire, en second lieu, que les couches successives de vernis soient si épaisses ou si craquelées qu'elles nous empêchent d'avoir une vision nette de ce que le peintre a créé ; il n'est pas rare de trouver même des repeints entre les différentes couches. Dans ce cas, encore une fois, force nous est d'enlever les repeints et les couches de vernis, qui, à travers le vitrage de leur opacité ou les mailles serrées de leurs craquelures, ne nous permettent que d'entrevoir et de deviner le chef-d'œuvre.

En troisième lieu, le vernis peut être malade, et alors l'enlèvement du vernis s'impose en vue de la conservation même du tableau. On pourrait parler d'une prophylaxie des œuvres d'art et en particulier des tableaux. Je ne m'étendrai pas sur les différentes maladies qui peuvent atteindre les tableaux : la toile peut se gâter, le bois peut devenir vermoulu, la couleur peut se craqueler, elle peut même tomber en poussière ainsi que cela se présente dans l'*Adoration des Mages* de Peter Bruegel l'Ancien à Bruxelles. Je ne parle que des maladies du vernis. Elles sont multiples. Le vernis peut s'écailler, couler, se décomposer, montrer des taches mates.

Si une de ces maladies se présente, la ligne de conduite est facile à trouver. La maladie peut se transmettre du vernis à la peinture, et il est de toute nécessité, en vue de l'hygiène et de la conservation du tableau, d'entreprendre soit une régénération, soit l'enlèvement de la couche du vernis malade, quitte à la remplacer par un vernis sain.

Je pousserai la prudence jusqu'à dire : en enlevant successivement les couches de vernis qui montrent des signes de maladie, il faut se garder d'enlever la dernière couche protectrice. Cette dernière couche est le plus souvent le vernis primitif, bien conservé encore. Il ne faut y toucher que dans le cas extrêmement rare où la maladie l'aurait gagné aussi et où il constituerait un danger imminent pour la conservation du tableau. Alors, de deux maux,

il faut choisir le moindre. On ne peut laisser périr l'œuvre d'art. Un respect mal compris ne peut nous empêcher de mettre tout en œuvre afin de sauver du déclin les tableaux de nos maîtres. Le respect que nous portons aux vieillards ne nous empêche pas de les faire soigner par le médecin, lorsqu'ils se trouvent dans un état de santé précaire.

Disons donc que l'on ne peut attaquer les couches de vernis que dans ces trois cas : lorsque le vernis a pris trop de ton, lorsqu'il est opaque, lorsqu'il est malade. Dans ces trois cas l'enlèvement du vernis sera souvent indispensable, et pas moins profitable. On pourrait démontrer par mille exemples l'importance d'un nettoyage des tableaux anciens que des couches de vernis rendent méconnaissables.

Ne citons qu'un exemple tout récent pour attirer l'attention sur les découvertes que le nettoyage de tableaux permettra encore de faire.

Le 11 juin 1920, la maison Christie de Londres mettait en vente un tableau extrêmement sale, provenant de la collection West. Jadis John Smith l'avait reconnu pour un Rembrandt : il le cite dans son catalogue de 1836. Mais, depuis, des couches de vernis opaques l'avaient recouvert, si bien qu'aucun connaisseur moderne, ni Hofstede de Groot, ni Valentiner, ni Bode ne le citent de leur propre autorité parmi les œuvres de Rembrandt. Personne n'osait y attacher de l'importance. Pas même les possesseurs. Car la famille West l'avait depuis longtemps relégué au-dessus d'une haute porte de salon à son château d'Alscot Park, près de Stratford on Avon. Chez Christie on put y distinguer encore la figure de deux savants observant un globe terrestre. Mais rien ne permit de l'attribuer à un maître de la valeur de Rembrandt. On ne voyait pas les couleurs. On remarquait mal le modelé et encore moins la technique si spéciale de Rembrandt. La firme Goudstikker d'Amsterdam, devenue très entreprenante pendant la guerre, l'acheta au prix de 4.800 guinées, prix que tous les connaisseurs trouvèrent exagéré. L'excellent restaurateur D. de Wild enleva avec soin

les couches de vernis. Il apparut une œuvre intacte et riche, de la dernière manière de Rembrandt, représentant les deux philosophes grecs : Héraclite d'Éphèse se lamentant de tout ce qui est terrestre et Démocrite d'Abdera se réjouissant des dons que nous offre la terre. Et rares sont les connaisseurs qui mettent encore en doute l'authenticité de ce Rembrandt retrouvé, travail remarquable à ajouter à l'œuvre importante du grand maître hollandais.

Il ne s'agira pas toujours de « retrouver » une œuvre. Du moins s'agira-t-il de remettre une œuvre connue dans l'état voulu, de faire voir le mieux possible le dessin, le modelé, les couleurs, les valeurs, la manière du peintre lui-même. C'est là, je crois, une excellente façon de l'honorer.

Cependant, ceux qui admettraient en principe l'enlèvement des couches de vernis jaunes, opaques ou malades, pourraient être pris de scrupules et se demander : peut-on s'aventurer à nettoyer les tableaux qui en auraient besoin, sans craindre de les abîmer ?

La crainte est toujours fondée. Jusqu'en ces derniers temps des restaurateurs se hasardaient aveuglément à enlever tout le vernis, y compris la couche primitive, et ne se gênaient même pas pour faire à la peinture les retouches qu'ils jugeaient nécessaires. Nous avons appris à nos dépens. Nous saurons dorénavant confier le travail du nettoyage à des spécialistes expérimentés et consciencieux, qui y mettent tous les ménagements et toute la prudence que la chose comporte, et nous exercerons le contrôle de très près, afin qu'ils respectent la peinture, l'œuvre des maîtres. J'ai pu assister dans les musées de Hollande au nettoyage de plus d'une œuvre renommée, fait sous la conduite de savants tels que le professeur W. Martin, le Dr. C. Hofstede de Groot, le conservateur Gratama, tous imbus d'un profond respect pour les tableaux anciens et connaissant à fond la technique des maîtres hollandais. Et j'aime à le proclamer : j'ai assisté là à des « opérations » qui m'ont émerveillé.

Je cite volontiers comme exemple la restauration du tableau de Hals : *Les Régents de l'hospice de Sainte-Élisabeth*, au musée de

Haarlem. J'ai eu le loisir, en 1918, de suivre de près cette restauration. J'ai vu sortir de la pénombre des couleurs insoupçonnées, des tons et des valeurs imprévus. J'ai vu enlever, entre deux couches de vernis, de très mauvais repeints. Par le seul enlèvement du vernis, j'ai vu des cols et des manchettes, que tout le monde croyait de couleur crême foncée, devenir d'un blanc frais et admirable. C'était à ne pas en croire ses yeux. J'ai pu voir le bocal qui renfermait la matière enlevée : celle-ci était une pâte crasseuse sans nom, quelque chose comme de la graisse à graisser les roues des voitures. Afin d'éviter les récriminations des esthètes qui se mettraient à crier au sacrilège, on a fait examiner chimiquement ces matières, ainsi que les morceaux d'ouate qui ont servi à l'enlèvement des dernières couches de vernis: on n'y a pas trouvé la moindre trace de couleur. C'est un signe qu'on n'a pas touché à la peinture même. D'ailleurs l'opération s'est faite au moyen d'essences qui n'attaquent pas directement les couleurs à l'huile : l'alcool, auquel on a joint un tant soit peu de xylol, et un repassage final a été opéré à la térébenthine. Je tiens à féliciter les conservateurs hollandais de l'effet obtenu et du courage qu'ils ont eu de tenir tête à l'opinion publique mal éclairée encore.

Même en présence de telles expériences décisives, l'hésitation devant le nettoyage d'un tableau de valeur reste plausible. Tout est bien d'enlever les couches de vernis et les repeints, mais que verra-t-on en dessous ?

On a trouvé dans les dernières années un moyen de s'en assurer avant tout travail trop entreprenant. Il y a quelques mois, M. Lippmann a soumis à l'Académie française des Sciences une communication intéressante sur l'application des rayons X aux tableaux, dans le but de distinguer sous les repeints ce qui existe encore de la peinture primitive. Un peu avant la guerre la photographie des tableaux au moyen des rayons X avait fait déjà l'objet d'études sérieuses du Dr. Fischer et de M. Faber *(Zeitschrift für Museumkunst)*. L'an passé un des conservateurs du Rijksmuseum d'Amsterdam, M. N. Beets, assisté du Dr. Heilbron, radiologue,

a fait une expérience concluante sur un *Calvaire* de Cornelis Engelbrechtsz, le maître de Lucas de Leyde [1].

Cette œuvre présentait une donatrice, dont l'aspect ne concordait pas avec la manière générale du tableau. M. Beets supposait qu'elle avait été ajoutée une vingtaine d'années après la confection du tableau. Il y avait quelques indices qui rendaient cette supposition vraisemblable. Cependant avant d'oser enlever non seulement le vernis, mais une figure entière, il désirait avoir quelque certitude sur ce qu'il trouverait sous le portrait de la donatrice. Il fit photographier le tableau aux rayons X. La photographie montra les contours et même la valeur des couleurs d'une figure d'homme, entièrement couverte par la figure de la donatrice. Son hésitation disparut. Il fit enlever par la manière sèche la donatrice, et l'on vit apparaître un prêtre à la face ascétique, habillé d'un surplis ; le tableau avait obtenu son aspect primitif et regagné une admirable homogénéité de coloris et de composition. Si la photographie aux rayons X a pu prouver l'existence d'une peinture primitive sous des repeints, à plus forte raison elle montrera mieux encore ce qui se trouve sous les couches opaques de vernis.

Les rayons X ont ceci de commun avec les rayons lumineux d'affecter le sel d'argent de la plaque photographique de telle façon que, après développement et fixation, là où les rayons ont agi avec le plus de force, l'argent se montre sous la forme d'une quantité de grains microscopiquement petits. La densité de ces grains rend en certaines parties la plaque opaque. On se sert de préférence de rayons X mous, qui traversent le bois ou la toile, mais ne peuvent traverser toutes les couleurs, de composition chimique différente. L'image sur la plaque sensible se formera par les contrastes du nombre et du poids des atomes dans ces couleurs. Il est donc aisé de comprendre que les couleurs masquées, qui sont d'une composition autre que celles qui les recouvrent, se

1. MM. Beets et Heilbron ont publié un rapport détaillé de cette expérience dans la revue *Oude Kunst*, n° de février 1920.

montreront, sur la photographie obtenue, par des taches, des nuances, des silhouettes. Ainsi la radiographie est à même de nous décéler certains mystères de repeints, de trucages, d'additions, que nous cachent les couches de vernis et même certaines couches de couleurs. M. le Dr. Chéron, qui a fait d'intéressantes expériences en collaboration avec M. Jean Robiquet, conservateur du musée Carnavalet, et MM. Guiffrey et Jamot, conservateurs des peintures au Louvre, vient de publier à ce sujet d'intéressantes photographies ordinaires et radiographiques dans le *Journal de Radiographie et d'électrologie* du mois d'avril dernier.

Et maintenant, pour en finir par où nous avons commencé, oserions-nous toucher aux panneaux centraux de l'*Agneau* des frères van Eyck ?

J'entends d'ici les objections que vous allez me faire. Je tâcherai de les prévenir. Je ne veux nullement parler d'une restauration quelconque au sens habituel du mot... Il serait d'ailleurs malaisé de dire ce qu'il conviendrait de restaurer à l'œuvre des van Eyck. Elle s'est conservée d'une façon qu'on pourrait appeler presque parfaite. Et je ne pense pas qu'il se trouve quelqu'un pour songer à l'enlèvement des repeints que Jean van Scorel et Lancelot Blondeel peuvent y avoir mis en 1550, ni même ceux que Noveliers en 1642 et Antoine van den Heuvel en 1663 peuvent avoir exécutés, ni ceux peut-être faits par le restaurateur Donselaer en 1859. Il est difficile de connaître exactement les repeints, si l'on ne touche pas au vernis.

Je désire cependant vous poser franchement la question : le vernis des panneaux centraux et des panneaux où se trouvent Adam et Ève est-il encore incolore, suffisamment transparent et sain ? et ne fait-il pas tort à la valeur esthétique de l'œuvre ?

La différence entre l'aspect de ces panneaux et ceux venant de Berlin a frappé tous ceux qui ont pu voir le polyptique dans son ensemble. Je n'irai pas jusqu'à dire, comme certains, que les Allemands nous ont gâté ces panneaux. Nous avons déjà assez

de mal à dire des Allemands pour ne pas devoir nous montrer injustes à notre tour. Non, ceux à qui incombait à Berlin la garde de ces œuvres — les Bode et les Friedlaender, deux excellents connaisseurs de notre art ancien — ne sont pas des hommes à massacrer un travail aussi important que l'œuvre des van Eyck, qui appartient en quelque sorte à toute l'humanité civilisée. Rendons-nous plutôt à l'évidence de ce que nous pouvons constater de nos yeux, si nous regardons bien : les panneaux restés à Gand portent des couches de vernis qui, en certains endroits, sont devenues opaques et malades. Ces couches de vernis nous empêchent de voir l'œuvre des van Eyck telle qu'ils l'ont voulue.

Il est avéré que les frères van Eyck ne sont nullement les inventeurs de la peinture à l'huile, quoi qu'en aient dit Vasari et tous ceux qu'il a inspirés. Ils n'ont pas été non plus les premiers à employer la peinture à l'huile en même temps que la peinture à la détrempe pour faire les reflets et les ombres profondes. Leur invention doit avoir consisté dans l'emploi judicieux de glacis qui étaient des couches relativement légères d'un mélange très transparent de matières colorantes et de résine ou huiles légères. A travers ces couches percent les colorations fondamentales du dessous. Les dernières études sur ce sujet sont concluantes à ce propos. Ce sont des études de spécialistes tels que A. P. Laurie, professeur de chimie à l'académie royale de Londres : *The pigments and mediums of the old Masters* (London, 1914, et de M. Loumyer, *Les techniques de la peinture médiévale* (Paris, 1920). De plus il est probable que les van Eyck ont vernissé leur travail. Je dis *probable*. On ne pourra jamais le démontrer d'une façon péremptoire, parce que l'on ne pourra jamais démontrer que la couche inférieure de vernis a été mise par les van Eyck. Mais il est à peu près certain que les van Eyck enduisirent leur œuvre d'une couche de vernis afin de la préserver et afin de faire paraître la couleur plus fraîche encore. Dans ce double but les anciens employèrent déjà le vernis. Celui-ci était employé également au moyen âge : James Weale a publié un texte de la seconde

moitié du XVe siècle, où il est question de l'emploi du vernis sur les tableaux à Bruges. Quoi qu'il en soit, toujours est-il que les panneaux centraux de l'*Agneau* et des volets représentant Adam et Ève portent des couches de vernis anciennes, qui gâtent en partie l'aspect de la peinture. Une petite digression technique pourra démontrer que les anciennes couches de vernis doivent atténuer la chaude coloration qu'elles recouvrent. Le vernis sèche et durcit à la longue. En durcissant il se restreint et disparaît même en certains endroits, influencé qu'il est par la température et l'atmosphère. Par là même surgissent dans la couche de vernis parfois des craquelures importantes, mais toujours aussi des interstices capillaires, dans lesquels s'introduit l'air. Or dans l'air, autour des particules proéminentes de la matière colorante, la réfraction des rayons lumineux se fait d'une tout autre façon que dans l'huile ou le vernis. Et c'est ainsi que les couleurs de certains tableaux anciens, conservées sous un vernis pulvérulent, nous apparaissent tout autres qu'elles ne sont en réalité.

A mon avis, nous pouvons le remarquer très bien sur la partie centrale du retable des van Eyck, maintenant que nous pouvons en comparer les couleurs à celles des volets revenus de Berlin. Il faudrait en faire la preuve devant le tableau même. Il suffira d'attirer ici l'attention sur la couleur bleue de l'habit du grand personnage qui se trouve à l'avant plan au milieu du groupe des représentants de toutes les nations, sur le panneau central. Cette couleur est plus sombre, a beaucoup moins d'intensité que le bleu de l'habit que porte le premier chevalier sur le volet des Juges Intègres. J'ai pu comparer ces deux couleurs de très près et dans une lumière propice, et j'ai la conviction qu'au fond elles sont identiques. Lorsqu'on y regarde de près, dans une lumière qui vient de biais, on remarque que cette tache de couleur se distingue, sur le panneau central, de son entourage par le ton mat du vernis qui la recouvre. Le vernis est malade en cet endroit, et l'air qui s'introduit dans les interstices change le ton de la couleur. Si l'on ose régénérer le vernis, ou, mieux encore, si l'on ose le rem-

placer par un vernis sain, je crois que ce bleu reluira de nouveau dans toute sa splendeur.

Voilà un exemple. On pourrait multiplier les exemples. Le rouge dans beaucoup de manteaux a gagné une teinte brune, le bleu clair des habits de cinq personnages du groupe à gauche de l'agneau est devenu terne. Je pourrais continuer ainsi et citer plusieurs cas de changements de ton. Et partout où ils se présentent on remarque en même temps que le vernis n'est pas resté intact.

En beaucoup d'endroits le vernis est devenu aveugle. On le voit non seulement sur tout l'espace couvert par telle ou telle couleur locale : on peut encore voir des taches de moindre étendue par-ci par-là. On serait tenté de parler de taches de moisissure. En réalité ce ne sont nullement des taches de moisissure. La moisissure organique ne se produit que sur les tableaux qui ont résidé trop longtemps en des endroits humides et obscurs. Nos panneaux se sont toujours trouvés dans une église vaste, bien aérée, à une place accessible à la lumière et M. Van den Gheyn nous assure que, pendant la guerre, leur cachette était bien sèche. Ce que l'on considère comme de la moisissure, ce sont des endroits où le vernis a perdu sa vigueur, où il est devenu trouble. Pour le dire en d'autres termes : des endroits où s'est produit un changement dans les relations moléculaires du vernis ; une partie du vernis s'est contractée ou volatilisée et a fait place à de petites ouvertures microscopiques où s'introduit l'air qui donne une tout autre réfraction des rayons lumineux que le vernis. On peut comparer ce phénomène, dont je viens de parler, à celui qui se présente lorsqu'on morcelle du verre.

Que faire pour obvier à ce défaut ?

Le mieux serait d'enlever les couches supérieures de vernis avec les précautions qui s'imposent. Si l'on considère ce remède comme trop radical, on peut régénérer le vernis aux vapeurs d'alcool. Et si cela est de nature à effrayer encore les personnes responsables, on pourrait essayer un remède absolument inoffensif : recouvrir le vernis d'une nouvelle couche ; il y a des chances

que le nouveau vernis pénètre dans les couches troubles, — si du moins elles ne sont pas trop vieilles, — et qu'il en chasse l'air qui s'y est introduit.

Il n'entre pas dans mes intentions de solliciter du Congrès le vote d'un vœu en faveur du nettoyage des tableaux anciens. La question n'est pas, je crois, entièrement mûre. Toutefois, je tiens à dire qu'il est désirable de faire, sous ce rapport, l'éducation du public, si enclin à crier à l'abomination dès qu'un conservateur, soucieux des œuvres d'art anciennes, ose toucher aux tableaux de maîtres renommés. Et je vous demande s'il ne serait pas souhaitable que s'affermisse le courage des conservateurs, responsables non seulement devant les journalistes mais aussi devant les générations futures.

---

# LE NETTOYAGE DES TABLEAUX DE FRANS HALS A HAARLEM

## ET LE

# RÉSULTAT DE QUELQUES RECHERCHES SUR LA RESTAURATION EN GÉNÉRAL

*COMMUNICATION DE M. GRATAMA*
*Directeur du Musée Frans Hals de Haarlem*

Les chefs-d'œuvre de Frans Hals à Haarlem disparaissaient peu à peu. Les tableaux jaunissaient de plus en plus et semblaient couverts d'un voile causé par les couches de vernis, qui empêchaient d'en bien voir les détails. Pour remédier à ce mal, les toiles étaient traitées d'après le système de von Pettenkofer, c'est-à-dire régénérées, puis enduites de balsam copaiva. Cela éclaircissait, pour peu de temps, les tableaux, qui se retrouvaient bientôt dans leur état ancien et devaient subir de nouveau le même traitement, de sorte qu'on devait faire un nettoyage chaque année.

Ce procédé de restauration paraissait donc absolument insuffisante ; on décida, après quelques années pendant lesquelles on n'avait plus touché aux toiles, d'enlever les vieilles couches de vernis, qui ne servaient plus à conserver les tableaux et qui ne faisaient plus ressortir les couleurs.

M. de Wild, à La Haye, fut chargé de ce travail, sous la sur-

veillance du directeur et du Dr. C. Hofstede de Groot, membre de la commission du musée. Il réussit à faire revenir les lignes et les couleurs disparues. Après ce nettoyage à l'alcool, on constata qu'autrefois les toiles avaient déjà été nettoyées et retouchées en plusieurs endroits, enduites de différents vernis, puis rentoilées.

On évita de combler les craquelures par la couleur, parce que les retouches deviennent toujours noires et ne font que gêner, et on ne se servit pas de vernis coloré pour donner aux tableaux un aspect ancien, procédé condamnable.

Après l'exposition du premier tableau nettoyé, *Les Régents de l'hôpital de Sainte Élisabeth*, la critique, surprise par le nouvel aspect du tableau, prétendit que, outre le vernis, on avait aussi enlevé un glacis mis par Frans Hals. On avait déjà prétendu autrefois que l'aspect jaune sale des tableaux de Frans Hals était causé par un glacis de son invention.

Pour prouver qu'avec le vernis on n'avait pas enlevé la couleur, on confia au distingué chimiste, le Dr. G. van der Sleen, les ouates avec lesquelles on avait nettoyé un autre tableau, *Le repas des officiers de Saint-Georges*, peint en 1616. En nettoyant les ouates, le chimiste ne put trouver la moindre trace de couleur, ce qui démontra que, si le glacis avait été enlevé, on aurait dû trouver nécessairement des couleurs et aussi que le vernis n'était pas coloré artificiellement. Le vieux vernis, dégagé de toute poussière, fut mis entre deux plaques de verre. Si on pose ces plaques contre le tableau nettoyé, on obtient l'aspect primitif. La poussière, trouvée dans les ouates, était si peu colorée, qu'elle n'influençait nullement l'aspect du tableau.

Cette analyse prouve que l'aspect jaune des tableaux de Frans Hals à Haarlem et leur tonalité célèbre provenaient seulement des vieilles couches de vernis ; qu'en même temps on n'a pas enlevé de glacis ou compromis le duvet ou la patine, la partie nettoyée du tableau se montrant sous les plaques de verre exactement comme la partie non encore nettoyée. Le vieux vernis faussait à tel point les couleurs, qu'on ne les vit réelle-

ment qu'après usage de ces plaques de verre. Où Frans Hals s'était servi de blanc, de bleu et de violet, on trouvait du jaune, du vert et du brun. Nous pouvons parler d'une renaissance des tableaux de Frans Hals, qu'on n'avait jamais pu jusqu'alors voir dans tout leur éclat.

L'analyse du vieux vernis conduisit à vérifier les allégations de Max von Pettenkofer dans son livre sur la régénération des tableaux, *Uber Olfarbe*.

M. van der Sleen a prouvé l'inexactitude scientifique de plusieurs d'entre elles condamnées par la pratique.

Il est arrivé à des conclusions contraires, surtout en ce qui concerne la régénération par l'alcool et l'emploi du baume de copahut préconisés par le chimiste allemand.

Or, les recherches de M. van der Sleen prouvèrent que ce nouveau vernis devenait bientôt terne au contact de l'air humide, ce qui n'a pas eu lieu, lors du nettoyage au musée de Frans Hals, lorsqu'on a enlevé complètement le vieux vernis et qu'on l'a remplacé par du vernis mastic. Il était prouvé que le baume de copahut était, de tous, le moins résistant à l'humidité.

Aussi la théorie de von Pettenkofer, que le vernis devient impénétrable à l'air, fut reconnue fausse, le même résultat ayant été obtenu par M. van der Sleen par suite d'un traitement sous l'eau. Il se trouve que ce phénomène est beaucoup plus compliqué et appartient à la chimie coloïdale.

L'influence des acides sulfureux et sulfhydrique sur les tableaux dans une atmosphère humide, — le premier gaz se dégageant de nos poêles, quand on y brûle du charbon ou du gaz d'éclairage, le second se développant de nos canaux, — fut constaté, par M. van der Sleen par des expériences sur plusieurs couleurs, d'où il tira des conséquences auxquelles von Pettenkofer avait attribué une autre cause. Il en résulte que ces gaz peuvent être considérés comme les pires ennemis des vieux tableaux, du moment où le vernis ne les conserve plus. L'outremer devient blanc quand de l'alcide sulfureux se trouve dans l'atmosphère par temps

humide. A ce mal il n'y a pas de remède, quoique von Pettenkofer prétende l'avoir guéri par la régénération à l'alcool. Le minium et le blanc de plomb deviennent noirs quand de l'acide sulfhydrique se trouve dans l'air humide. La résine devient plus jaune sous l'influence de l'acide sulfureux ; l'huile jaunit davantage sous l'influence de l'acide sulfhydrique dans une atmosphère humide.

Ces expériences seront publiées, avec le rapport du chimiste sur l'analyse des ouates, dans les *Archives de Teyler* qui contiennent les communications scientifiques que cette institution de Haarlem envoie à toutes les grandes bibliothèques.

Après un nettoyage si bien réussi, je veux contempler d'autres œuvres d'art dans leur vraie beauté. Quelle source de joie inconnue, d'étude fructueuse ne promet-il pas, quelles découvertes à faire, non seulement sur les Hals non encore nettoyés, mais aussi sur les chefs-d'œuvre défraîchis, dans les autres musées. Que tous soient bientôt nettoyés, afin que le mensonge d'autrefois soit remplacé par la vérité d'aujourd'hui et qu'ils puissent être admirés dans tout l'éclat de leurs belles. couleurs Alors seulement les musées répondront à leur but d'être les sanctuaires où sont conservées les plus géniales créations humaines.

---

# SUR LA MÉTHODE D'EXPOSER LES ŒUVRES DE L'ART ORIENTAL

*COMMUNICATION DE M. T. B. ROORDA*

*Conservateur-adjoint au Musée ethnographique de Leyde.*

Ma communication d'aujourd'hui concerne la méthode d'exposer des œuvres de l'art oriental.

Je ne voudrais pourtant pas traiter des questions techniques telles que la disposition, l'éclairage, mais je voudrais me borner à faire quelques remarques sur le milieu où, d'après mon opinion, l'importance esthétique de ces œuvres pourra ressortir le plus nettement.

Quand on préfère pour ces œuvres d'art une disposition et un groupement spéciaux, il y a parfois des savants qui objectent que quelques-uns de ces peuples orientaux, dont il sera question, ne produisent pas d'œuvres d'art, dans le sens spécial du mot

Ils disent que, dans certaines langues par exemple, les paroles qui doivent exprimer ce que nous appelons « l'idée de l'Art » font défaut ; on y connaît parfois l'artisan, mais jamais l'artiste. Il n'y a qu'une seule intention qui préside : celle de produire des demeures pour les dieux et les hommes, des objets pour le culte, des vêtements, des ustensiles de ménage, des armes, etc.

La décoration, celle du corps incluse, n'a souvent d'autre but que d'exercer une influence magique sur les dieux, les démons, les hommes, les bêtes et les choses.

En désignant par conséquent quelques-uns de ces objets par la dénomination « d'œuvres d'art », conformément à la terminologie scientifique en usage chez nous autres, occidentaux, et en réclamant pour celles-ci, pour cette raison, une manière spéciale d'appréciation et de disposition, on viole, selon ces savants, la cohérence ethnographique, et on fait quelque chose de tout à fait arbitraire et contraire à l'esprit de ceux, qui ont produit ces objets et qui s'en servent.

Quoique, de prime abord, cette opinion paraisse fondée au point de vue scientifique, elle ne peut pas être acceptée au point de vue muséologique.

En vérité, quand on tient à observer les intérêts des visiteurs des musées, on doit constater qu'il y a lieu de les partager en trois groupes distincts.

Le premier groupe, peu nombreux, se compose de spécialistes. Pour ceux-ci, les musées sont souvent simplement des collections d'étude pour leur profession. Puis il y a ceux, plus nombreux, qui cherchent à s'instruire : c'est le deuxième groupe. Enfin, un troisième groupe se compose des visiteurs, qui ne cherchent pas d'abord à se renseigner intellectuellement. C'est moins l'alimentation de son intelligence que recherche cette foule, toujours plus nombreuse, que l'enrichissement et l'approfondissement de l'âme, un approfondissement qui ne s'acquiert pas en dernier lieu par l'émotion spirituelle, causée par la contemplation du Beau.

Si nous nous plaçons au point de vue de ce dernier groupe, nous ne nous demandons pas si ceux qui ont produit ces objets d'une beauté exceptionnelle ont cherché cette beauté, en pleine conscience, comme but ; nous ne demandons qu'à ressentir immédiatement, sans aucune distraction, la révélation de la beauté purement esthétique de l'œuvre.

Si, par exemple, nous rencontrons, dans des collections d'un caractère ethnographique, des objets dont la configuration esthétique est tellement prépondérante que l'émotion spirituelle qu'ils éveillent l'emporte de beaucoup sur l'intérêt relatif et intellectuel que leur concède la place qu'ils occupent dans la série scientifique, nous conjecturons qu'ils empruntent de cette valeur esthétique le droit d'être relevés de l'enchaînement que leur imposaient la période et la race, et d'être exposés de manière qu'on puisse jouir de leur beauté sans éprouver de distractions.

Cette manière d'exposer n'est possible que dans un musée d'art. C'est là seulement que la disposition et le groupement des œuvres peuvent être effectués au point de vue purement esthétique, sans que des considérations d'ordre ethnographique viennent en intervertir le groupement.

A propos de cette opinion, on entend parfois faire la remarque que cette beauté ne peut être appréciée dans toute son étendue que de ceux qui connaissent la civilisation qui l'a produite et qui comprennent la signification de l'objet représenté ou des formes décoratives dont on s'est servi. Il n'y a que ceux, par exemple, qui ont étudié le Bouddhisme qui puissent être profondément impressionnés par la beauté d'une œuvre d'art bouddhique.

En faisant cette objection, on ne tient pourtant aucun compte de ce que la compréhension intellectuelle du sujet, ni même de ce que l'émotion religieuse ressentie par le fervent Bouddhiste, en contemplant l'œuvre, appartiennent à une autre catégorie psychologique, qui diffère de l'émotion causée par la contemplation de la beauté formelle, c'est-à-dire de l'harmonie de la composition, conjointement avec la tension vivante et le rythme des plans, des lignes et des couleurs, qui composent l'œuvre d'art et qui en sont les seuls éléments essentiellement esthétiques.

Je serais même tenté de poser en principe, quelque paradoxal que cela paraisse, que l'émotion esthétique que quiconque n'est pas au courant du Bouddhisme, éprouvera à l'aspect de cette beauté

formelle, sera plus pure que celle du croyant, qui sera fréquemment distrait par les pensées religieuses. Car, dès qu'il fixe son attention sur la signification du sujet, la belle forme disparaît ; si, au contraire, il fixe son attention sur celle-ci, c'est la signification qui s'éclipse.

Si on tient à ce qu'une collection de chefs-d'œuvre réponde au but précité, il va sans dire que l'organisateur, en arrêtant son choix, devra se laisser guider exclusivement par des considérations d'ordre purement esthétique. Il ne sera pas autorisé à accepter un objet d'une valeur esthétique douteuse, par prédilection pour le sujet représenté, par admiration pour le procédé technique ou enfin en considération de l'époque et du pays auxquels cet objet appartient.

G. Flaubert, dans sa correspondance, a dit quelque part : Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air »; et puis : « C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux, ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses. »

Voilà le point cardinal : le style dans la littérature, c'est la forme dans les arts plastiques, et, au sens néoplatonique, celle-ci révèle l'idée éternelle des formes, qui est représentée très imparfaitement dans les formes éphémères des objets naturels. « Il n'y a qu'un beau, c'est le même partout, mais il a des aspects différents, il est plus ou moins coloré par les reflets qui le dominent », dit Flaubert.

Et moi, je voudrais ajouter aux très judicieuses réflexions de cet admirable artiste, en les appliquant aux arts plastiques, que ces reflets sont : les sujets, les motifs de décor et les diverses techniques, mais que l'influence de ces éléments diminue à mesure que la valeur intrinsèque purement esthétique augmente.

A ceux enfin qui allèguent qu'un musée ethnographique ne pourra plus représenter que très imparfaitement le niveau de culture d'une race ou d'un peuple, après qu'il a cédé quelques œuvres d'art incomparables à des collections d'art, on pourrait répondre que, précisément parce que ce sont des exceptions, elles n'ont qu'une faible valeur comme symptômes du niveau général d'une civilisation, pour autant que cela peut être démontré dans un musée de l'histoire des civilisations. Celle-ci ne peut être montrée dans un tel musée que par des objets d'un usage général et de qualités moyennes. L'idée de composer une collection spéciale d'art avec les quelques chefs-d'œuvre de l'art asiatique qui se trouvent dans les diverses collections a été proposée en Hollande par la « Société des Amis de l'art asiatique », que j'ai l'honneur de représenter ici.

Cette idée, appliquée au domaine de l'art en général, a été le principe fondamental adopté par la « Commission consultative de l'État pour la réorganisation des Musées » dans mon pays, et je me permettrai de vous raconter en quelques mots, en ce qui concerne ce principe, comment cette Commission a cru devoir projeter le reclassement des objets des musées de l'État Néerlandais. Elle a commencé par distinguer deux sortes de collections :

1° Les musées, spécialement destinés au grand public, où les objets seront groupés de façon à ce que la conception de l'ensemble et la signification de chaque objet en particulier puissent être comprises par le visiteur qui n'a aucune notion professionnelle ;

2° Les collections d'étude, destinées principalement aux spécialistes et qui, en tant que collections destinées à l'éducation, peuvent servir à l'enseignement.

On a réparti les musées en deux catégories :

A. Les musées d'art, où le visiteur pourra trouver l'occasion de ressentir l'émotion esthétique causée par la beauté formelle, à l'instar des salles de concert, où l'amateur de musique, sans

aucune distraction d'ordre scientifique, peut ressentir l'émotion musicale.

B. Les musées d'histoire, y compris l'histoire des civilisations, qui devront évoquer l'esprit des différentes périodes d'histoire, prise dans le sens le plus étendu.

Tandis que, pour les collections de la première catégorie, chaque objet, pris séparément, devra pouvoir produire l'effet recherché, nous pouvons dire que les objets, pour le second groupe, empruntent généralement leur importance à la place qu'ils occupent dans la série scientifique.

En récapitulant ce que nous avons dit au commencement, à propos de la répartition des groupes de visiteurs, nous nous permettons de vous indiquer que les musées d'art seront principalement destinés au troisième groupe, les musées d'histoire, au deuxième, et les collections d'étude, au premier.

D'après le projet de la Commission, les œuvres d'art oriental seront placées dans la section spéciale de l'art exotique, faisant partie d'un musée général de l'art, qui sera probablement fondé à Amsterdam et qui contiendra quelques-unes des meilleures œuvres de l'art mondial, réunies à titre de collection encyclopédique.

Le Musée ethnographique de l'État rétrocédera à la section de l'art exotique un nombre assez restreint de chefs-d'œuvre d'art, qui aujourd'hui sont encore rangés parmi les objets ethnographiques de ce musée.

Il me semble que, précisément à l'époque actuelle, où l'on s'efforce de mettre la science à la portée du public au moyen de mesures vulgarisatrices, il ne serait pas sans intérêt de mentionner brièvement de quelle manière, selon notre opinion, les musées d'art oriental pourront contribuer au réveil de l'âme qui, malgré les circonstances défavorables de notre société de plus en plus industrialisée, commence à surgir de sa profonde léthargie.

A notre époque, soi-disant civilisée, la beauté ayant été de plus en plus bannie de notre vie quotidienne, il en résulte que l'homme,

dans les rares loisirs que lui laissent ses préoccupations, cherche une retraite où il puisse se recueillir.

Le musée, n'est-ce pas l'endroit où il trouvera la réalisation de ce vœu ? Certes, il la trouvera, mais à condition que ce musée ne contienne plus de collections réservées presque exclusivement à l'éducation intellectuelle, mais que ce soit un lieu destiné à la contemplation pieuse et concentrée du Beau ; en résumé : que ce soit le sanctuaire de l'ART.

---

# LES RICHESSES D'ART DES BIBLIOTHÈQUES

*COMMUNICATION DE M. AMÉDÉE BOINET*
*Bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.*

## INVENTAIRES ET MISE EN VALEUR

Les bibliothèques renferment, au moins les plus importantes, des richesses d'art en général fort peu connues et insuffisamment mises en valeur. L'effort des bibliothécaires se porte le plus souvent — et en cela ils répondent assurément aux besoins les plus urgents — sur le catalogue des ouvrages imprimés et de consultation courante ; certaines bibliothèques sont à ce point de vue fort bien outillées et susceptibles de satisfaire rapidement et dans les meilleures conditions possibles aux demandes des lecteurs.

Le but de la présente communication est d'engager nos collègues à porter tout particulièrement leur attention, quand ils en auront les loisirs [1], sur les richesses artistiques dont ils ont la garde et

1. Certains de nos collègues sont, nous le savons, presque entièrement absorbés par le service ordinaire et la besogne administrative courante, et il leur est bien difficile, nous diront-ils, de se livrer à quelques-uns des travaux que nous allons envisager. Il nous semble cependant qu'avec de la bonne volonté et le désir d'aboutir, il leur sera le plus souvent possible de réserver de temps à autre une partie de leurs heures de service à la rédaction des inventaires et à la mise en valeur des richesses d'art de toute nature

qui peuvent se diviser en deux catégories distinctes : 1° les œuvres d'art proprement dites : sculptures, peintures, dessins, meubles, monnaies, médailles et autres objets divers ; 2° tout ce qui touche à l'art du livre manuscrit ou imprimé et à la bibliophilie : peintures des manuscrits, gravures des livres imprimés, reliures artistiques et armoriées, etc. Pour chacune de ces catégories, nous nous proposons d'indiquer ce qu'il nous paraît intéressant de réaliser. Notre exposé comprendra deux parties : la première se rapportera aux inventaires des richesses d'art, la seconde traitera des moyens de mettre celles-ci en valeur et de les faire connaître du grand public.

## I. — Inventaires.

A. — *Œuvres d'art.* — Certaines bibliothèques renferment des œuvres d'art en plus ou moins grand nombre, qui méritent d'être l'objet d'inventaires non pas seulement sommaires, mais critiques et raisonnés. Il faut bien avouer qu'à ce point de vue il reste encore beaucoup à faire. Les inventaires imprimés sont assez rares. D'autre part, peu de bibliothèques en possèdent de manuscrits.

Il est grandement à désirer qu'on entreprenne pour chaque pays un inventaire général des œuvres d'art des bibliothèques publiques. Une publication de ce genre rendrait certainement de grands services aux historiens de l'art et leur révélerait des richesses tout à fait insoupçonnées. Mais, comme les entreprises de ce genre sont souvent longues à mettre sur pied, souhaitons que les bibliothécaires établissent d'abord individuellement des inventaires aussi complets que possible, qu'il leur sera toujours

de leurs dépôts. On peut d'ailleurs envisager pour ces inventaires, qui demandent en définitive une certaine compétence, le concours bénévole de personnes particulièrement qualifiées ou spécialisées. Enfin il serait à souhaiter qu'on constituât des sortes d'équipes volantes, formées de jeunes érudits qui seraient envoyés pour quelque temps en mission dans certaines bibliothèques.

facile de faire insérer dans les mémoires ou bulletins de sociétés savantes locales.

B. — *RICHESSES D'ART CONCERNANT LE LIVRE MANUSCRIT OU IMPRIMÉ.* — Dans ce domaine si intéressant et si utile à exploiter les travaux d'inventaires sont assez rares, et de plus il y a des mesures de conservation et de sauvegarde absolument indispensables à prendre. Il est d'abord une chose essentielle : c'est la constitution d'une *réserve* comprenant tous les volumes rares par leur contenu et leur reliure. Ces volumes devraient être autant que possible renfermés dans des armoires pleines ou vitrées, à l'abri de la poussière. Un certain nombre de bibliothèques ont déjà une réserve, mais assez souvent elle est loin de contenir tous les livres qui méritent d'y figurer (nous en avons eu maintes fois la preuve), et il y a lieu d'effectuer une revision sérieuse. D'autre part, dans les bibliothèques où la réserve n'existe point, et c'est malheureusement le cas pour des dépôts d'une grande richesse, il importe de l'organiser au plus tôt. C'est là un devoir *impératif* auquel tous les bibliothécaires doivent obéir. Il n'est pas admissible, par exemple, qu'une édition à gravures d'une grande rareté ou une reliure de prix reste sur les rayons, pour ainsi dire perdue et non protégée.

La constitution d'une réserve offre, en outre, deux sortes de garanties ou d'avantages matériels : en cas d'incendie, il sera facile de sauver tout ou partie des livres rares, puisqu'ils seront réunis dans une ou plusieurs salles spéciales ; d'autre part, au point de vue de l'assurance, on pourra établir avec quelque précision la valeur des richesses de la bibliothèque, ce qui est fort difficile sinon impossible quand les volumes précieux sont disséminés sur tous les rayons du dépôt.

1° *Manuscrits à peintures.* — Il n'est pas nécessaire de faire ressortir ici l'intérêt considérable qu'offrent les peintures des manuscrits au point de vue de l'histoire de l'art, de l'iconographie

du costume, du mobilier, etc. Depuis une trentaine d'années surtout, on s'est efforcé de montrer qu'il y a là une source inépuisable de documents, mais il faut malheureusement constater que les travaux consacrés spécialement aux manuscrits d'une bibliothèque et qui sont, on le conçoit, le point de départ fondamental d'ouvrages d'ordre général, sont malheureusement assez rares jusqu'à présent, et certains sont de date déjà assez ancienne et n'offrent point les avantages des procédés modernes de reproduction. Il existe dans tous les pays d'Europe des dépôts d'une grande richesse en manuscrits à peintures, et il est infiniment regrettable que jusqu'à présent la plupart de ces collections si précieuses n'aient pas été l'objet de catalogues spéciaux ou de recueils de fac-similés.

Mais il est encore, en ce qui concerne les miniatures, un genre de travail qui peut rendre les plus grands services : c'est celui qui consiste à dresser la liste des sujets et objets représentés dans les manuscrits (iconographie de l'Ancien et du Nouveau Testament et des saints, architecture, costume, mobilier, etc.). Ces inventaires éviteraient aux chercheurs et aux érudits de grandes pertes de temps et réduiraient de beaucoup la manipulation des manuscrits. Les catalogues publiés jusqu'à présent ne donnent le plus souvent que des renseignements très sommaires sur les miniatures et indiquent rarement les sujets qu'elles représentent. On s'est borné presque toujours à indiquer seulement que le manuscrit a des peintures ou des initiales historiées ou ornées.

2° *Incunables.* — Les catalogues d'incunables, rédigés en général avec tout le soin et toute la méthode désirables, ne renseignent eux aussi que très sommairement, en général, pour tout ce qui touche l'illustration. Et cependant quel puissant intérêt présentent sous ce rapport les ouvrages publiés antérieurement à 1501 ! Nous estimons qu'il serait infiniment utile, surtout pour les bibliothèques les plus riches en incunables, d'établir des catalogues descriptifs des gravures et ornements contenus dans ces livres et d'avoir en outre des répertoires par sujets représentés, analogues à ceux

dont il a été question à propos des peintures de manuscrits. Pour l'iconographie, pour l'histoire des mœurs, pour l'étude du costume et du mobilier et à bien d'autres points de vue encore, on y recueillerait assurément une ample moisson, et l'on y puiserait en même temps de précieux éléments de comparaison avec les miniatures de la même époque.

Enfin, il serait, à notre sens, fort intéressant de relever aussi dans les incunables la décoration exécutée à la main (initiales, encadrements, peintures en pleine page, etc.). Il ne faudrait pas omettre de noter, bien entendu, les gravures coloriées. On sait que certains artistes ont eu une telle habileté dans la transformation de la gravure en miniature que certains travaux de ce genre, si l'on n'en connaissait l'original en noir, seraient facilement pris pour de véritables peintures.

3° *Livres à gravures depuis le XVI^e^ siècle.* — Là encore des répertoires méthodiques et complets, par époques, seraient du plus grand secours pour ceux qui s'intéressent à l'histoire de la gravure. Pour le XVI^e^ siècle et particulièrement pour la période, si remarquable, antérieure à 1550, les catalogues publiés jusqu'à ce jour sont en nombre très restreint. Et encore ces catalogues ne donnent-ils pour la plupart que des renseignements très sommaires sur l'illustration des volumes. Nous ajouterons qu'en ce qui concerne les livres du début du XVI^e^ siècle, il sera utile de faire, comme pour les incunables, un relevé de tout ce qui est décoration peinte à la main.

Pour les périodes postérieures au XVI^e^ siècle, il va sans dire que des inventaires, même sommaires, des livres à figures rendraient de grands services.

Et, puisque nous parlons des livres à gravures, nous rappellerons que certaines bibliothèques possèdent des collections d'estampes importantes, dont le catalogue, ni même le classement, n'a pas encore été en général établi. Pour faciliter les recherches, il est indispensable de faire tout au moins un dépouillement méthodique

sur fiches, notamment pour les séries d'estampes qui sont le plus souvent consultées, celles des portraits et des vues de villes et de monuments, par exemple.

Nous pensons, en outre, qu'il est de la plus grande utilité d'avoir un répertoire par noms d'artistes et de graveurs. Enfin nous ajouterons — mais on trouvera sans doute que nous demandons trop — qu'il serait infiniment précieux de faire figurer aussi dans ces catalogues sur fiches certaines catégories de gravures qui illustrent les livres et avant tout, nous semble-t-il, les portraits et les documents concernant la topographie.

4° *Reliures.* — Voici encore un domaine où presque tout est à faire. Très rares sont les bibliothèques pour lesquelles il y a un relevé complet des reliures artistiques. Quant aux ouvrages imprimés consacrés à l'ensemble des collections d'un dépôt, il en existe fort peu. Et ainsi certains établissements renferment, disséminés sur les rayons, des richesses absolument insoupçonnées. On s'est contenté souvent d'exposer dans des vitrines les reliures qui ont paru les plus intéressantes et les plus riches, mais le choix a été fait en bien des cas d'une façon trop rapide et sans grand discernement.

S'il est utile de dresser des inventaires méthodiques des reliures, d'art, pour répondre aux demandes des érudits et des bibliophiles il est d'autre part absolument indispensable de prendre vis-à-vis d'elles certaines mesures de précaution et de sauvegarde. Ces mesures consistent d'abord à ne pas serrer les volumes sur les rayons et puis surtout à protéger les plats soit par de la toile forte, soit par des cartons. Combien de fois avons-nous vu, sur les rayons mêmes, des reliures d'un certain prix présentant de nombreuses éraflures occasionnées par le frottement avec les livres voisins et la remise en place trop brusque de ces derniers ! Cette protection des reliures est encore commandée par ce fait que la lumière agit, comme on sait, d'une façon très nuisible sur certaines catégories de reliures, notamment celles en maroquin, et il n'est pas rare de rencontrer dans les bibliothèques des exemples frap-

pants de décoloration de la peau soit pour les plats entiers soit pour une partie seulement (celle qui dépasse la hauteur des volumes voisins) [1].

En faisant l'inventaire des reliures d'art, on sera amené à établir celui des reliures simplement armoriées. Pour l'historien et le bibliophile, il y aura grand profit à consulter des répertoires de ce genre auxquels on pourra joindre utilement des frottis. Il existe peu de bibliothèques pour lesquelles on ait dressé un catalogue des reliures armoriées.

## II. — Mise en valeur.

Pour les bibliothèques de quelque importance, nous pensons que les bibliothécaires devraient faire tous leurs efforts pour organiser, à des intervalles plus ou moins rapprochés, des expositions des richesses d'art dont ils ont la garde. Il ne faut pas pousser, à ce qu'il semble, l'esprit de conservation au point de garder jalousement des trésors dans des armoires ou sur des rayons grillagés, loin des regards du public et des profanes. Pour des raisons que nous allons développer un peu plus loin, ces expositions, qui peuvent comprendre surtout des manuscrits à miniatures, des incunables, des livres à gravures et des reliures [2] et auxquelles les collectionneurs sont en général disposés à prêter leur concours, offrent un grand intérêt par les résultats qui peuvent en découler, mais il est tout d'abord une condition formelle : c'est qu'elles soient uniquement *temporaires* (un mois ou deux au plus), excepté toutefois pour les reliures, quand celles-ci peuvent être placées dans

1. Pour les reliures les plus précieuses, celles principalement qui ont un dos orné, nous recommandons de faire disparaître les étiquettes qui font souvent un si vilain effet par leurs dimensions exagérées. Cela permettrait de donner en reproduction le dos de la reliure, ce à quoi l'on renonce souvent à cause de la grandeur des étiquettes.

2. Dans certaines bibliothèques, on pourra exposer des dessins ou des estampes. Pour les estampes, des expositions de pièces se rapportant à l'histoire et aux monuments d'une ville ou d'une région sont à envisager.

des vitrines hermétiquement fermées, ne laissant pas passer la poussière et couvertes de rideaux épais ou de cartons qui empêchent toute action de la lumière [1].

Il est reconnu aujourd'hui — mais malheureusement trop tard dans bien des cas — que les expositions permanentes de manuscrits à peintures, d'autographes et même de livres à gravures, sont absolument néfastes, et nous pourrions personnellement citer dans certaines collections publiques des miniatures sinon perdues, du moins lamentablement ternies et salies par suite d'un séjour prolongé dans des vitrines. Présentement les expositions permanentes de manuscrits ou de livres à figures existent encore dans certaines bibliothèques. Il est de toute nécessité de les supprimer *dans le plus bref délai possible* [2].

L'utilité des expositions dans les bibliothèques se conçoit à plus d'un titre. En premier lieu, c'est un moyen d'enseignement pour le grand public qui a le droit, en définitive, tout comme dans les musées, de venir s'instruire et de ressentir des jouissances artistiques à la vue d'une belle collection de miniatures ou de reliures. De plus, même pour les savants et les initiés, ces manifestations sont souvent le point de départ de recherches et de discussions profitables à l'avancement de la science. Enfin elles sont un moyen d'inciter les bibliophiles et les collectionneurs éclairés à venir en aide aux bibliothèques. Lorsqu'ils verront qu'un bibliothécaire porte ses soins et s'intéresse particulièrement aux richesses d'art dont il a la garde, ils seront tout disposés à enrichir son dépôt soit par des dons de livres précieux, soit par des legs de sommes d'argent nécessaires pour faire des acquisitions d'une certaine importance [3].

1. Nous avons constaté que pour certains établissements on ne prend pas les garanties indispensables pour la protection des reliures exposées dans des vitrines.

2. Par arrêté en date du 24 février 1922, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts en France a interdit fort heureusement les expositions permanentes de manuscrits, d'incunables et autres livres précieux.

3. Il faut aussi intéresser les municipalités à ces manifestations artistiques

A l'heure actuelle où les budgets accordés par l'État ou les municipalités ne permettent pas, hélas! — pour des raisons devant lesquelles il faut s'incliner, — d'acquérir dans les ventes ou chez les libraires, des éditions rares ou des reliures de prix, les bibliothécaires ont le devoir de faire comprendre à ceux qui sont disposés à venir vers eux avec d'excellentes intentions que les établissements publics ne peuvent plus compter que sur l'initiative privée et la générosité des Mécènes[1]. Que le bibliothécaire fasse donc preuve de goûts de bibliophile, qu'il intéresse le public et les collectionneurs par des manifestations artistiques profitables à tous. Il fera là une besogne éminemment utile, et il aura droit à la reconnaissance des bibliophiles et des historiens de l'art.

et leur faire comprendre que les expositions sont un moyen d'attirer les étrangers dans la ville et par suite une source de revenu pour le commerce local. Il serait bien rare qu'en exposant ces avantages on n'obtint pas les crédits, en général peu élevés, qu'il y aurait lieu de demander, le cas échéant, pour l'organisation des expositions.

1. A Paris et dans certaines villes de province, il a été créé des sociétés des amis des bibliothèques. Ces sociétés ont rendu parfois de réels services au point de vue qui nous occupe, et on ne saurait trop encourager leur développement et leur multiplication.

# LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

*COMMUNICATION DE M. ANDRÉ JOUBIN*
*Conservateur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.*

Un des événements les plus importants pour l'histoire de l'art qui se soit produit chez nous depuis 1914 a été la donation faite, le 1er janvier 1918, à l'Université de Paris, par M. Jacques Doucet, de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie qu'il avait fondée. Personne ne s'étonnera que, dans cette maison qui en a été la bénéficiaire, celui qui a eu l'honneur d'être chargé de continuer l'œuvre de ses prédécesseurs vienne donner au Congrès quelques renseignements sur cette magnifique institution. Il ne s'agit pas, du reste, de faire connaître cette Bibliothèque. Quel est, en effet, l'historien d'art, français ou étranger, qui, avant la guerre, est venu y travailler sans être émerveillé des trésors qu'elle contenait, et reconnaissant de l'accueil que lui faisait le maître de céans ?

Commencée pour être la bibliothèque personnelle d'un homme de goût qui s'intéressait avec passion aux arts et principalement à l'art français du XVIIIe siècle, cette collection, par le nombre et l'importance des ouvrages rassemblés, ne conserva pas longtemps le caractère d'une bibliothèque d'amateur, et, devant la pauvreté des ressources que les dépôts officiels à Paris offraient aux his-

toriens d'art, M. Jacques Doucet fut pris de la noble ambition de réunir en un local unique tous les documents — imprimés, manuscrits, estampes, photographies, etc. — nécessaires à l'étude de l'art de tous les temps et de tous les pays, et il les mit libéralement à la disposition des travailleurs. Ainsi prit naissance la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, qui, en 1909, fut installée dans un rez-de-chaussée, au 16 de la rue Spontini ; d'année en année, elle se développa à ce point qu'il fallut annexer quatre autres appartements voisins communiquant les uns avec les autres : en 1914, au moment où la guerre éclata, la Bibliothèque était devenue un vaste dépôt contenant plus de trente salles de travail, où affluaient les lecteurs de tous les pays.

Pour mener à bien aussi rapidement cette œuvre magnifique qu'un État eût mis un demi-siècle à réaliser, — en supposant qu'il y fût parvenu, — M. Jacques Doucet sut s'entourer de collaborateurs éminents, au premier rang desquels il convient de citer M. Albert Vuaflart et M. René Jean ; ceux-ci se mirent en relation avec les spécialistes les plus qualifiés dans les différentes provinces de l'art et de l'archéologie. Ainsi, sous la haute direction de M. Jacques Doucet, la Bibliothèque réunissait tout ce que les savants pouvaient souhaiter d'utile pour leurs études : exemple à peu près unique de ce que donne l'initiative privée dans le domaine scientifique. J'ai souvent songé au conte des Mille et une Nuits dans lequel le calife, ayant ordonné à ses savants de courir le monde pour recueillir les éléments nécessaires à écrire l'histoire de l'humanité, les vit revenir un jour avec des caravanes de chameaux chargés de documents. Au commencement du XX^e siècle, Paris connut encore un successeur d'Haroun al Raschid.

Je n'ai point l'intention, dans les courtes limites de temps qui me sont dévolues, de vous énumérer tous les trésors que contient la Bibliothèque. Le mieux est de venir y voir. Je vous lirai simplement un inventaire sommaire qui fut rédigé au moment où M. J. Doucet fit sa donation à l'Université. D'après ce document, la Bibliothèque contenait :

1° — 100.000 *volumes imprimés* : Généralités, Manuels et Dictionnaires ; — Monographies d'artistes ; — Série topographique ; — Musées, collections, salons, expositions ; — Catalogues de ventes ; — Périodiques anciens et modernes ; — Livres chinois et japonais.

2° — 500 *volumes manuscrits* : Textes inédits ou imprimés ; — Documents copiés dans les archives de France et de l'Étranger.

3° — 1.500 *dossiers de documents manuscrits* : Autographes et Documents originaux.

4° — 150.000 *photographies* : Répertoire archéologique français (monuments historiques) ; — Œuvres d'artistes ; — Musées de France et de l'étranger ; — Antiquité classique ; — Orient, Extrême-Orient ; — Reproductions de manuscrits à peintures.

5° — 10.000 *Estampes* : Graveurs anciens et modernes ; — Cabinet de la gravure au commencement du XX^e^ siècle.

6° — 2.000 *Recueils à gravures* : Reproductions de dessins ; — Architecture ; — Fêtes, Ornements, Costumes ; — Topographie.

7° — Fichiers : Tables de l'*Art*, de l'*Artiste*, des *Petites Affiches*, du *Journal de Paris*, des petits journaux du XVIII^e^ siècle ; — des *Mémoires secrets de Bachaumont* ; — Répertoire iconographique du moyen âge.

8° — *Laboratoire de photographie* : Plusieurs milliers de négatifs : Musées de Paris et de province ; — Collections particulières ; — Manuscrits à peintures ; — Tissus, etc... [1]

Chacun de ces articles mériterait un long commentaire qu'il m'est impossible de vous donner ici. Je voudrais seulement attirer votre attention sur certaines séries d'une importance capitale et, à ma connaissance, unique, qui se trouvent réunies ici : celle, par exemple, des monographies d'artistes — la réunion si précieuse de tous les catalogues des musées et des collections particulières du monde entier ; — la collection de plus de 30.000 catalogues de

1. Ce document a déjà été publié par M. E. Dacier dans le *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, N° 636, 10 juin 1920, p. 19.

vente, depuis la fin du XVII^e siècle ; — l'ensemble formidable de 150.000 photographies de monuments ; — l'incomparable suite de livres anciens sur l'architecture, les ornements et les fêtes ; — le cabinet d'estampes du XX^e siècle, etc. — en somme l'Institut d'Histoire de l'Art le plus complet et le plus riche qui ait jamais été réuni en Europe.

Cet outillage scientifique si précieux, M. J. Doucet entendait qu'il fût utilisé pour produire, et c'est ainsi qu'il avait lui-même entrepris et subventionné un certain nombre de publications, destinées, suivant lui, « à faciliter les études d'art en France ». La guerre en a malheureusement interrompu la plupart ; parmi elles, il convient de citer : *le Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France*, entrepris sous la direction d'A. Girodie, et dont la *Franche-Comté*, par l'abbé Brune, et le *Lyonnais*, par Audin et Vial, ont seuls parus ; — le *Dictionnaire des artistes décorateurs du bois*, par Vial, Marcel et Girodie ; — les *Tables du Mercure de France*, par E. Deville ; — les *Bronzes grecs d'Égypte de la Collection Fouquet*, complétés récemment par l'ouvrage sur les *Terres cuites*, par P. Perdrizet ; — enfin le *Répertoire d'Art et d'Archéologie*, publié sous la direction de M. Marcel Aubert, recueil précieux qui offre aux érudits une analyse de tous les périodiques.

Ajouterai-je enfin — et je ne risque point d'être contredit par aucun de ceux qui fréquentent chez nous — qu'un des principaux mérites et le vrai charme de la Bibliothèque consiste aussi dans son organisation si pratique. Chaque salle de travail, avec les livres à portée de la main, est consacrée à une section déterminée de l'histoire de l'art, — musées, dessins, moyen âge, antiquité classique, Extrême-Orient, etc., — chacune contient des fichiers classés méthodiquement, si bien que les travailleurs trouvent immédiatement les ouvrages dont ils ont besoin. A la richesse de la documentation s'unit la commodité de la recherche.

Si rapide que soit cette revue, elle suffit pourtant à vous donner une idée des ressources que peut offrir la Bibliothèque. C'est cet instrument de travail incomparable que M. J. Doucet offrit le

1er janvier 1918 à l'Université de Paris, représentée alors par notre cher recteur Lucien Poincaré.

Je vous demande la permission de vous lire les dispositions principales de la donation qui institue l'Université de Paris propriétaire de toutes ces richesses. Cet acte fait honneur à celui qui l'a signé et aussi à la France qui sait provoquer de telles générosités.

Le don comprend, sans aucune restriction, ni réserve, tous les livres, recueils, albums, dossiers, manuscrits, autographes, photographies, estampes, catalogues, fichiers, etc... ; le mobilier, le rayonnage, l'installation, les bustes d'artistes, etc. ; tels qu'ils se trouveront, lors de la prise de possession, dans les cinq appartements qu'occupe actuellement la Bibliothèque, rue Spontini, Nos 16 et 18, et avenue Bugeaud, No 51.

L'entrée en possession est fixée au 1er janvier 1918.

Pour faciliter la gestion de l'Université, je m'engage à lui verser au fur et à mesure de ses besoins, et au plus tard dans le délai de six mois, une somme de cent mille francs qui assurera le budget de la Bibliothèque pendant deux années.

Il est formellement convenu que je garde à mon compte toutes les dépenses engagées et non encore réglées au 1er janvier 1918, entendant que la prise de possession pour l'Université soit libre du moindre engagement financier. Par contre, et à partir de cette date, elle prendra à sa charge tous les frais de loyer, impôts, personnel, entretien, etc..: De même, elle acceptera les clauses des baux de location dont nous avons pris connaissance.

Les engagements concernant les enquêtes documentaires entreprises par la Bibliothèque et arrêtées du fait de la guerre demeurent à ma charge. L'Université aura la faculté, si bon lui semble, d'en poursuivre ultérieurement l'impression. De même, elle pourra reprendre pour son compte la publication du *Répertoire d'Art et d'Archéologie*.

Pour ne pas compliquer le présent accord, la question de l'atelier de photographie et des collections de négatifs, autrefois annexés à la Bibliothèque demeure réservée, mais toujours au profit de l'Université [1].

La Bibliothèque sera ouverte comme par le passé, et dès le 1er jan-

1. Les clichés ont été récemment mis en dépôt aux Archives photographiques des Beaux-Arts, au Palais Royal, qui se chargent de les exploiter.

vier 1918, non seulement aux professeurs et aux étudiants de l'Université, mais aussi à tous les Français ou étrangers qui préciseront le but de leurs recherches et justifieront de leur honorabilité.

La Bibliothèque ne pourra jamais être morcelée, versée dans un autre dépôt, soustraite à la fréquentation des érudits, ni être transportée hors de Paris. Ou bien elle gardera son autonomie, ou bien elle sera incorporée à l'*Institut d'Art et d'Archéologie* dont l'Université projette la création à Paris. Il est bien entendu que l'Université la gérera comme bon lui semblera, sans aucune ingérance de ma part.

. . . . . .

Signé : Jacques Doucet.

Paris, le 15 Décembre 1917.

Jamais plus beau geste ne fut accompli avec plus de simplicité.

Depuis lors, l'histoire de la Bibliothèque paraît beaucoup moins brillante et plus modeste. En recueillant cette donation en pleine guerre, à une époque particulièrement angoissante, l'Université montrait son désir de conserver cette œuvre importante à la science française pour pouvoir l'utiliser au jour prochain de la victoire. Les débuts furent pénibles. Les lecteurs étaient rares, le charbon aussi, et l'argent encore plus. Nous nous demandions si nous pourrions faire honneur à nos engagements. La victoire vint et avec elle la vision de l'avenir de l'intelligence française : ici, nous étions soutenus par l'idée qu'avec nos richesses l'Université de Paris devait devenir le centre des études d'art en France. Pour franchir un pas difficile, un ami des arts, dont le nom est cher à tous les érudits, nous vint en aide : un don de 100.000 fr. qu'il fit à l'Université prolongea la vie de la Bibliothèque et lui permit d'attendre. Enfin, les pouvoirs publics intervinrent ; sur l'initiative de M. Jean Locquin, député de la Nièvre, historien d'art lui-même et ami reconnaissant de la Bibliothèque, — de M. Édouard Herriot, député du Rhône, rapporteur du Budget de l'Instruction publique à la Chambre, et de M. Léon Bérard, alors président de la Commission de l'Enseignement, le Parlement vota

en 1920, puis en 1921, un crédit de 100.000 francs. La Bibliothèque était définitivement sauvée.

Mais ce n'était pas tout. Il s'agissait aussi de la réveiller. Fermée depuis le 1er août 1914, elle était comme endormie. Il fallait la rendre à ses amis aussi accueillante et aussi bien parée que jadis. Pour attirer les travailleurs, il fallait leur offrir ce qu'on ne pouvait trouver nulle part ailleurs : tout l'arriéré formidable de cinq années de guerre. Malgré le ralentissement forcé de nos études, bien des publications, pourtant, avaient continué, principalement chez nos ennemis qui n'avaient point arrêté de produire, tant ils étaient sûrs de la victoire rapide. Voilà ce que nous devions à tout prix acquérir, pour maintenir à nos collections leur valeur scientifique. Nos faibles ressources n'y auraient point suffi. Heureusement, la Bibliothèque a trouvé des amis partout : si grande en était la réputation que personne n'est resté sourd à notre appel ; Musées, Universités, Sociétés, Amateurs, tant en France qu'à l'Étranger, la liste serait longue de tous ceux qui nous ont aidés en nous envoyant des ouvrages, quelques-uns de grand prix. Les dons ont vraiment afflué de toutes parts, et, lorsque M. le Président de la République nous a, au mois de mai dernier, honorés d'une visite, nous avons pu lui présenter la Bibliothèque restaurée et l'instrument de travail à peu près remis au point.

Enfin, grâce à de généreuses interventions, j'ai pu reprendre la publication du *Répertoire d'Art et d'Archéologie* dirigé par M. Marcel Aubert, et assurer ainsi la continuité de l'une des plus précieuses entreprises de M. J. Doucet.

Voilà un résumé de l'œuvre d'après-guerre, œuvre obscure, difficile, mais, je l'espère, féconde en résultats. Il reste encore beaucoup à faire : des séries importantes à développer, notre immense Répertoire photographique à compléter et à exploiter, le catalogue de la Bibliothèque à publier ; voilà l'œuvre de demain. Elle présente une si grande importance pour nos études, elle répond à un besoin si souvent exprimé par les érudits que je ne doute point

que des amis voudront encore nous aider à la réaliser. En attendant, les résultats obtenus ont dépassé mes espérances. Je tiens à dire ici la part qui revient, dans ce succès, à Mlle Misme, ancienne élève de l'École du Louvre, qui fut aux heures difficiles du début mon unique collaboratrice, à la fois secrétaire et bibliothécaire accomplie, et dont l'intelligence et le dévouement m'ont permis de mener notre œuvre à bonne fin. Je n'oublierai pas non plus Jean Sineux, apprécié de tous les érudits, qui connaît à fond la Bibliothèque qu'il a vu naître, et en rend le maniement commode à tous.

Pour terminer ce rapide exposé où j'ai essayé de vous montrer la valeur exceptionnelle de la donation faite à l'Université de Paris, je suis sûr de rencontrer l'adhésion unanime des membres du Congrès au vœu que j'ai l'honneur de vous présenter en ces termes :

« Le Congrès adresse à M. Jacques Doucet, fondateur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, les remerciements des érudits pour les services qu'il a rendus à la science. »

P.-S. — Depuis lors, il a été décidé de transférer la Bibliothèque dans l'hôtel légué récemment à l'État par Mme la baronne Salomon de Rothschild, sis, 11, rue Berryer. Voilà l'avenir de cette belle fondation définitivement assuré. La Bibliothèque a enfin trouvé un cadre digne d'elle.

---

# LA FORMATION
## DE LA
# SECTION EXTRÊME-ORIENTALE
## DE LA
# BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

*COMMUNICATION DE M. RENÉ JEAN*
*Conservateur au Musée de la Guerre.*

Les collections de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie ont été formées, presque en leur entier, en moins de six ans. C'est en septembre 1908 que, répondant à l'appel de M. Jacques Doucet [1], je commençai avec lui un travail que la guerre seule devait faire cesser. Des innombrables volumes qui garnissent ses rayons, un noyau seul existait : quelques centaines de livres, entassés sur le sol du cabinet où j'allai m'installer.

Les raisons d'un accroissement aussi rapide dans la complexité des matières réunies sont très simples. D'une part, les moyens financiers étaient en fonction directe des achats, d'autre part, les savants de tout ordre nous aidèrent de leurs conseils et souvent d'une collaboration bénévole et dévouée. On pourrait dire que

1. M. Jacques Doucet m'écrivait (juin 1908) : « Si, comme je l'espère, nous arrivons à mettre tout à fait cette bibliothèque sur pieds et que nous puissions mettre à la disposition de quelques travailleurs ce que nous aurons, vous aurez un sous-bibliothécaire qui sera tout à fait sous vos ordres, afin de vous remplacer lorsque vous devrez vous absenter... »

cette bibliothèque, formée pour les savants, est leur œuvre collective.

Peut-être écrirai-je quelque jour l'histoire entière de cette formation. A des souvenirs encore très précis, je puis joindre le jalonnement des lettres que j'ai conservées. J'aimerais tracer le croquis de certaines figures, tenter de recréer l'atmosphère de certaines conversations. La genèse et l'historique de l'apport fait à l'Université étonneraient sans doute ceux-là qui croient être les mieux informés. Mais l'heure n'est pas venue. Aujourd'hui, je voudrais simplement indiquer comment furent réunis les volumes relatifs à l'Extrême-Orient ou, plus simplement, relatifs à l'empire chinois. L'indication de la méthode qui régla leur acquisition sera d'ailleurs un résumé de l'esprit qui présida aux acquisitions générales. Elle permettra de se rendre compte des conditions dans lesquelles fut formé un instrument de travail, précieux et efficace.

***

Et tout d'abord, c'est un pieux devoir qu'inscrire ici le nom de M. Édouard Chavannes. Sans son apport, la section chinoise serait embryonnaire. Sans doute, d'autres savants contribuèrent-ils à l'accroissement de ce fonds : l'aide de M. Paul Pelliot, par exemple, ne saurait être négligée. MM. Maître, Sylvain Levi, Finot, Foucher, Goloubew, Segalen apportèrent à l'édifice de solides matériaux. Mais le travail de M. Chavannes est prédominant. De 1909 à 1914, il fut l'âme de cette formation, et, si la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie peut mettre à la disposition des chercheurs un ensemble de livres sur l'art et l'épigraphie chinois tel que peu d'institutions européennes peuvent rivaliser avec elle, c'est surtout à M. Éd. Chavannes que ce résultat est dû. Le proclamer est une stricte justice, et la communication que j'ai l'honneur de faire a surtout pour but de rendre à la mémoire du regretté sinologue l'hommage ému de ma reconnaissance.

Durant les six années que j'ai passées rue Spontini, la recherche des livres n'a pas un seul instant été livrée au hasard des catalogues de libraires. Chaque fois qu'il put y avoir doute sur la valeur d'une acquisition ou la nécessité d'un travail, j'eus recours à un savant. Je crois — qu'ils me pardonnent ! — que peu parmi ceux-là qui habitent Paris furent à l'abri d'importunités de ce genre. Tous les accueillirent avec tant de bonne grâce, que cette importunité devenait un plaisir. Mes rapports avec les personnes que j'ai citées plus haut, avec des « athéniens » comme mon ami Perdrizet, avec MM. Edmond Pottier, Salomon Reinach, Homolle, Fougères, Thureau-Dangin, Gabriel Millet font, dans mes souvenirs, partie de cette douceur de la vie d'avant-guerre, qui dresse ses mirages dans le champ des activités quotidiennes.

C'est en mai 1909 que j'allai solliciter l'appui de M. Chavannes. Je lui expliquai les buts poursuivis par M. Jacques Doucet, le rôle que j'avais assumé. L'utilité d'une bibliothèque sur l'art chinois était hors de cause, mais, pour la réaliser, les conseils d'un grand sinologue étaient indispensables. M. Chavannes n'était pas de ceux qui s'engagent à la légère. Il demanda à réfléchir. Quelques semaines plus tard, dans le courant du mois de juin, il m'adressait un relevé d'ouvrages qu'on pouvait se procurer au Japon. La commande, aussitôt faite, recevait conclusion trois mois plus tard. J'avisai M. Chavannes de la réception de ce premier lot d'ouvrages. Il vint le vérifier et, avec une simplicité exquise, s'offrit à en dresser lui-même le catalogue sommaire. A partir de ce jour, sa collaboration bénévole et désintéressée ne devait pas se démentir. Sans bruit, sans affectation, il devait apporter, avec une discrétion et une délicatesse extrêmes, des soins incessants à la Bibliothèque. Il se dépensait en courses, en démarches, se multipliait, venait exprès de Fontenay-aux-Roses à la rue Spontini, donnant son temps, sa science, son labeur, accomplissant toutes besognes fastidieuses avec une bonne grâce, une affabilité si parfaites, qu'on aurait pu penser que ce n'était pas lui qui rendait service, mais que c'était lui qu'on aidait. Son abord un peu froid cachait une

sensibilité profonde, qui répugnait aux manifestations extérieures. Seuls les yeux très clairs, très lumineux, malgré l'impassibilité volontaire qu'ils désiraient garder, livraient les secrets de son âme généreuse et ardente qui se dépensait sans compter pour les causes qui lui semblaient justes.

Il ne pouvait être question pour le fonds extrême-oriental d'acquérir en bloc une bibliothèque toute constituée. Ce procédé avait été tenté pour l'archéologie classique. Il s'en est fallu de peu que la Bibliothèque Michaëlis, qui devait aller à l'Université de Strasbourg, ne vînt rue Spontini. Seul un droit de préemption empêcha l'aboutissement de nos démarches. Par contre, c'est, non toute la bibliothèque, mais l'ensemble des brochures et tirages à part de la succession Kekulé von Stradonitz qui vint de Berlin à Paris ; de même, le fonds Espérandieu devait apporter à la bibliothèque Doucet un ensemble inestimable. Des acquisitions de ce genre sont évidemment ce qu'on peut désirer de mieux. Possibles dans la plupart des branches, il n'y fallait pas songer pour cette partie de l'Extrême-Orient où une archéologie, encore à ses débuts, s'enchevêtre avec l'épigraphie. Les seuls moyens à employer étaient des moyens de patience et de labeur minutieux. Ce furent ceux-là qui furent utilisés.

La plupart des livres en caractères chinois qui garnissent les rayons de la rue Spontini furent acquis au Japon, d'après des listes dressées par M. Édouard Chavannes. M. Maybon nous apporta là-bas en maintes occasions une aide efficace. Je ne suis pas certain que les dernières commandes de 1914 soient parvenues au complet. Nul n'était là pour vérifier les colis de ce genre. L'interruption des transports, l'encombrement des douanes vinrent encore entraver les résultats. En pleine guerre, des colis en souffrance étaient signalés indirectement à M. Jacques Doucet. Je ne sais ce qu'il en advint. En tout cas, jusqu'à la déclaration de guerre, tous ceux qui arrivèrent furent vérifiés et catalogués. Les fiches des livres chinois qui existent rue Spontini sont presque toutes de la main de M. Chavannes.

Les ventes publiques ont apporté peu d'éléments. Pourtant la vente de la bibliothèque de M. Victor Collin, qui fut notre ministre à Séoul, permit d'acquérir quelques ouvrages de premier ordre, d'un intérêt capital pour l'histoire de la gravure. Et non seulement pour l'histoire de la gravure en Extrême-Orient, mais encore pour l'histoire de la gravure contemporaine. Lors de cette acquisition, M. Raoul Dufy travaillait à l'illustration de ce magnifique ouvrage qu'est, grâce à lui, le *Bestiaire* de Guillaume Apollinaire. M. Dufy vit, rue Spontini, des livres coréens. Des détails d'expression que nous analysâmes ensemble, lui et moi, le frappèrent, dont on trouve depuis trace en divers de ses travaux. Et ceci est une preuve après beaucoup d'autres des liens qui unissent les recherches archéologiques et les recherches artistiques et font des premières les sœurs très proches des secondes.

Quelques livres ou collections demandèrent d'assez longues recherches, mais on trouve toujours les ouvrages d'un prix élevé lorsqu'on est décidé à y mettre le prix. Le recueil de la *Kokka*, les *Selected Relics of Japanese Art* furent en ce sens plus aisés à trouver que telle ou telle brochure sans valeur marchande qu'il fallait pourchasser et, littéralement, découvrir.

Nous fûmes moins heureux avec nos acquisitions en Chine. Une lettre que j'écrivis à M. Pelliot lui parvint trop tard, à l'époque du retour de sa mission. Victor Segalen en 1914 ne put non plus rien acheter et rapporta intacts les fonds dont il avait bien voulu se charger à usage d'acquisitions de livres[1]. Bien mieux, en février 1911, sur les indications de M. Paul Pelliot et avec l'appui de M. Philippe Berthelot, alors Directeur des Affaires politiques et commerciales au Quai d'Orsay, on a vainement tenté d'obtenir le concours du gouvernement chinois, pour obtenir une copie d'une source essentielle, inaccessible à tous les travailleurs d'Europe : le double

1. « Difficultés, au cours d'un voyage de ce genre, à augmenter par des achats valables la bibliothèque lentement et savamment recueillie. Donc, des crédits en question, la partie affectée à l'achat de livres, reviendra sans doute à Paris intacte... » (D'une lettre de Victor Segalen, datée de Tch'eng-tou, 7 mai 1914.)

inventaire critique des peintures du cabinet impérial, qui a été rédigé dans la seconde moitié du XVIIIe siècle sous le titre de *Pi tien tchou lin* et dont aucun des trois exemplaires subsistant n'a pu être étudié par un savant européen.

Un des caractères de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, c'est que les instruments généraux de travail y sont réunis. Pas d'étroite limitation qui, éliminant certains ouvrages, contraindrait les esprits à se confiner dans une analyse mesquine pour n'en point sortir. Si l'on y a incorporé certains ouvrages d'épigraphie et les corpus d'inscriptions antiques, ainsi que les principaux textes des religions asiatiques, les récits de voyages n'y ont pas été oubliés : c'est sur l'initiative et le conseil de M. P. Pelliot que les publications de la *Hakluyt Society* sont venus rue Spontini.

Mais, en même temps qu'on réunissait les ouvrages sur l'Extrême-Orient, on se préoccupait de leur exploitation méthodique, comme d'un champ que l'on prépare pour y récolter des épis. D'abord un catalogue sur fiches, qui devait précéder le catalogue imprimé : ces fiches, je l'ai dit, furent rédigées par M. Chavannes, dans le seul but d'être utile à la science qu'il honorait. Un autre travail, interrompu, hélas ! fut aussi commencé : une sorte de répertoire analytique auquel, sous la direction de M. Chavannes et sous sa surveillance, travailla un jeune étudiant chinois : M. Tchou.

Une autre source documentaire : les estampages, avait requis notre attention. En juin 1914, j'écrivais à M. Chavannes pour lui demander si, à son avis, il n'y aurait pas lieu d'acheter certains d'entre eux, qui se trouvaient chez des marchands. M. Chavannes répondait aussitôt :

« On vend dans le commerce une série de 28 inscriptions de Long-men ; mais ce n'est là qu'une faible part des 500 dédicaces environ que j'ai relevées. Comme je compte donner à la Bibliothèque Doucet la série complète de ces estampages, comprenant naturellement tous ceux qui sont communément en vente, je ne crois pas que vous ayez intérêt à faire l'achat dont vous me parlez. »

Restait la question des photographies. M. Victor Goloubew avait

consenti à déposer rue Spontini les très beaux clichés qu'il avait rapportés des Indes. De nombreuses épreuves d'autres monuments furent achetées à Calcutta. Une collection d'épreuves d'après les clichés de M. Paul Pelliot et de M. Chavannes devait être tirée et mise à la disposition des travailleurs. Dans le dessein de faire de la rue Spontini un centre complet des documents archéologiques, j'allai trouver M. Sénart pour nous assurer les divers clichés alors en possession de la Société Asiatique. Au début de 1913, M. Sénart m'écrivait : « A priori, je suis personnellement très disposé à entrer dans vos vues. Il me paraît désirable que les clichés intéressant l'Inde et l'Indo-Chine soient rapprochés dans le même dépôt... »

Ce rapprochement était presque entièrement effectué en août 1914. Une entente amicale était intervenue avec mon regretté ami Victor Segalen pour les clichés qu'il devait rapporter. Je n'ai pas à en dire ici les détails [1] qui n'ont aucun intérêt vis-à-vis des résultats. Les conditions d'existence de la Bibliothèque Doucet ayant varié, l'atelier de photographies ayant cessé d'exister, une entente générale est intervenue entre les possesseurs de clichés qui, à cette heure, sont au musée Guimet, dans « un même dépôt », à la disposition de ceux qu'ils intéressent.

Je pourrais joindre à cet exposé bien des souvenirs personnels. Ce seraient anecdotes qui n'ajouteraient rien à sa ligne générale. Si de ces indications un peu schématiques se dégage l'idée du plan qui a été suivi durant six années pour constituer un ensemble dont

1. Les noms d'Édouard Chavannes et de Victor Segalen revenant à chaque instant dans cet exposé, je note le passage d'une lettre où le second exprime son opinion sur le premier :

« Le premier volume du texte de la Mission archéologique dans la Chine septentrionale, si aimablement expédié par vous, m'est arrivé merveilleusement à point à Pao Ki hien et m'a permis de hiérarchiser toutes les découvertes faites ou à venir. Il est reposant et agréable de se dire le disciple d'un tel maître. L'ironie des choses, des chemins et des moments, veut que j'aie à peine eu le temps d'exprimer directement à M. Chavannes l'admiration mienne de ses travaux. J'ai cru bien faire en commençant à les prolonger sous ses conseils. Mais je compte sur vous pour lui exprimer de ma part toute la reconnaissance que j'en ai et cette solide confiance qui forme le vrai départ des recherches où nous nous dépensons volontiers... »

M. Joubin a, avec sa netteté coutumière et sa grande compétence, dressé devant vous le riche bilan, je m'estimerai satisfait. Car, pour résumer et conclure, il faut reprendre deux des phrases du début de cet article : si la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie est une mine précieuse ouverte à tous les travailleurs, elle le doit d'une part à la générosité avec laquelle, durant plus de six années, M. Jacques Doucet a donné et s'est donné lui-même à cette belle œuvre, et, d'autre part, à ce qu'elle est, en quelque sorte le produit d'un travail méthodique auquel ont collaboré, avec un dévouement incessant et désintéressé, des savants de tout ordre.

---

# LE RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

*COMMUNICATION DE M. MARCEL AUBERT*
*Conservateur-adjoint au Musée du Louvre.*

M. Marcel Aubert explique en quelques mots ce qu'est le *Répertoire d'Art et d'Archéologie*, comment il fut fondé en 1909 comme annexe de la *Bibliothèque* de M. J. Doucet, et comment il a été repris après la guerre par le Conseil de l'Université, à qui M. Doucet avait donné la Bibliothèque. C'est un périodique, autrefois trimestriel, actuellement annuel, où l'on dépouille les revues spéciales et aussi les revues d'un caractère plus général, relevant et analysant en quelques lignes les articles d'art et d'archéologie. Le dépouillement est fait par pays, dans chaque pays, par ordre alphabétique des revues et, dans chaque revue, suivant l'ordre de la pagination ; on mentionne le nom de l'auteur, le titre de l'article, l'indication de la pagination, le nombre de planches et de figures ; suit l'analyse, courte et jamais critique, du contenu de l'article. Une table, autrefois annuelle, actuellement publiée tous les cinq ans, facilite l'utilisation des fascicules.

Le *Répertoire* commença à paraître en 1910 et eut 217 pages. A partir de 1911, on y ajouta le dépouillement sommaire des Catalogues de ventes publiques faites en France et à l'étranger, qui rend aux historiens d'art les plus grands services Le volume eut, en 1911, 452 pages, en 1912, 578. En 1913, il atteignait 616 pages près de 600 revues, appartenant à tous les pays, étaient dépouillées,

en partie par des collaborateurs étrangers, MM. Antal, F. Elias Bracons, G. Caullet, P. Ettinger, abbé Liebaert, K. K. Meinander, Carl R. af Ugglas.

La guerre suspendit la publication ; elle a été reprise depuis, et les principales revues parues pendant la guerre ont été analysées. Grâce aux efforts du nouveau directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, M. Joubin, de MM. Fougère, Mâle et Schneider, et aussi grâce à l'appui financier de généreux bienfaiteurs, M. Marcel Aubert a pu reprendre la publication du *Répertoire*. Le fascicule 25, comprenant le dépouillement des revues de 1921, vient de paraître. Un volume paraîtra chaque année, et une table sera jointe tous les cinq ans. On a ajouté depuis 1920, au dépouillement des périodiques et des catalogues de vente, une liste méthodique des volumes d'art et d'archéologie publiés dans l'année : le *Répertoire* constitue ainsi une Bibliographie complète des Beaux-Arts.

---

# UN NOUVEAU REPERTOIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES

*COMMUNICATION DE M. FRANÇOIS COURBOIN*
*Conservateur du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.*

La Société pour l'Étude de la Gravure française publie, en tête de ses annuaires, la liste des ouvrages qui concernent le Département des Estampes : notices historiques — catalogues généraux ou inventaires par volumes et dossiers — catalogues, par pièces, de fonds ou de séries appartenant au Département, soit : 33 catalogues, qui représentent un total de 82 volumes, 31 manuscrits et 51 imprimés.

Ce total vient d'être sérieusement modifié.

La Société de l'Histoire de l'Art français publie en effet le catalogue par M. Marcel Roux des ouvrages relatifs aux Beaux-Arts, qui sont conservés au Département des Estampes dans une série cotée sous la lettre Y ; le premier volume a été distribué en juillet 1921, et, à la même époque, le Département a mis à la disposition du public un répertoire général en 247 volumes ; — c'est un nouvel instrument de travail dont vous pouvez être appelés à vous servir, et sur lequel des indications sommaires auront peut-être quelque utilité.

Ce répertoire dactylographié sur fiches articulées, assez larges pour comporter des annotations, se compose d'une partie méthodique suivant l'ordre des 24 séries établies au Département, et

d'une partie alphabétique où l'on a fondu plusieurs répertoires alphabétiques anciens et multiplié les mots typiques de façon à abréger les recherches des travailleurs. De plus, le système des fiches articulées permet mieux que celui des registres des groupements qui peuvent aussi faire gagner du temps.

En dehors des améliorations de classement, ce système facilitera l'impression du répertoire par tranches, et le catalogue publié cette année par la Société de l'Histoire de l'Art français n'est que l'impression de la première tranche qui ait été remaniée.

Nous avons commencé par elle :

1° parce que c'était la seule dont le détail n'eût pas été donné dans le catalogue méthodique sommaire publié en 1895 ;

2° parce qu'il était urgent de remanier les anciens cadres en raison du développement rapide de la série — (le nombre des publications relatives à l'Histoire de l'Art y a, en effet, suivi la progression que voici : 248 nos en 1800 — 3.742 en 1900 — 6.783 en 1918).

La seconde amélioration a porté sur une série d'origine plus récente que les 24 séries constituées au début du XIXe siècle : celle des suppléments alphabétiques. On appelle ainsi les dossiers d'artistes, classés alphabétiquement dans des reliures mobiles, soit parce que le dossier n'est pas assez considérable pour être relié à part, soit parce qu'il est impossible de l'insérer dans un recueil ancien.

La série a été révisée entièrement, et l'inventaire général dressé avec identification des noms, dates et nationalités d'artistes. — On en tape deux jeux de fiches — l'un pour remplacer les fiches sommaires qui avaient été provisoirement placées au nom de ces artistes dans le répertoire général alphabétique, l'autre pour constituer un bon répertoire, facile à tenir à jour, de cette série des suppléments qui est appelée à un très grand développement.

Deux autres améliorations sont actuellement à l'étude, l'une porte sur les fonds des graveurs français du XVIIIe siècle, l'autre, sur celui des graveurs français du XIXe. Fonds assez intéressants,

pour que sur la seule annonce de ce travail on nous ait offert — en 1921 — de le publier.

Permettez-moi d'énoncer quelques dates et quelques chiffres.

La première fiche du répertoire général en 247 volumes a été tapée le 2 février 1913, et M. Guibert, conservateur-adjoint du Département, a dirigé le travail de ce jour au 1er août 1914, date à laquelle il fut mobilisé. La guerre n'ayant laissé au Département des Estampes qu'un bibliothécaire sur cinq, la continuation de ce travail fut assez difficile ; la dactylographie et le classement des fiches étaient néanmoins terminés à la fin de l'année 1918 ; mais il a fallu attendre quelque peu des reliures, des meubles, et c'est au mois de juillet 1921 seulement, que ce répertoire a été mis en service.

Il comprend, en chiffres ronds, 128.000 articles, portant sur plus de 31.500 volumes en recueils reliés, plus de 3.500 portefeuilles, et je rappelle que la collection, qui vient d'entrer dans la 255e année de son existence, couvre aujourd'hui près de 3 kilomètres de rayons.

Actuellement le travail du répertoire est ainsi réparti :

Les insertions et la révision des volumes en service sont, comme avant-guerre, aux soins de M. Guibert, conservateur-adjoint.

M. Lemoisne, bibliothécaire, vient de terminer l'inventaire général de la série des suppléments reliés, dont j'ai eu l'honneur de vous parler, de ce fait, la masse du répertoire va s'augmenter d'une vingtaine de volumes[1], — M. Lemoisne prépare le catalogue de notre fonds important de graveurs français du XVIIIe siècle.

M. J. Laran, bibliothécaire, prépare le catalogue du fonds, également très important, des graveurs français du XIXe siècle.

Quant à la première publication réalisée à l'aide de ce nouveau répertoire, celle du catalogue des livres relatifs aux Beaux-Arts, elle a été faite par M. Marcel Roux, bibliothécaire.

Rien de tout cela n'eût abouti, si je n'avais pu exposer mes

1. Mis en service peu après la lecture de cette communication.

projets de répertoire à un auditeur particulièrement compétent et bienveillant, M. Maurice Fenaille, membre de l'Institut, président de la Société pour l'étude de la Gravure française, et l'un des principaux organisateurs de ce Congrès, — qui m'a d'abord fait l'honneur d'approuver le projet et m'a donné entièrement le moyen de le réaliser; — c'est à lui que vous devrez des facilités d'accès nouvelles au fonds précieux dont j'ai essayé de vous donner une idée, et, même si vous n'usez pas de ces richesses, je pense que vous comprendrez mes sentiments de gratitude et que vous les partagerez.

---

# L'EMPLOI DES NOMS DE PÉRIODES DANS LES PROPOS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

*COMMUNICATION DE M. G. BALDWIN-BROWN*
*Professeur à l'Université d'Édimbourg.*

Aujourd'hui, chez quelques-uns de nos meilleurs écrivains, l'emploi de ces noms spéciaux des époques diverses de l'histoire des arts se trouve bien restreint, et il y en a qui souhaitent leur abolition totale. C'est à cause du danger de l'oubli du grand principe de la continuité dans cette histoire. On ne doit pas, dit-on, couper en morceaux la procession séculaire de l'Art, lequel d'époque en époque change à tous moments sans perdre la relation étroite entre les phénomènes actuels et ceux qui les ont précédés et qui vont les suivre. Par conséquent, il faut éviter ces noms spéciaux, et n'employer que les dates pour indiquer les différences entre style et style, entre période et période.

De l'autre côté, au contraire, on trouve des personnes qui insistent que ce progrès séculaire ne se déroule pas dans une marche régulière, comme les roues d'une horloge, mais s'épanouit de temps en temps dans une fleuraison quelquefois inattendue. Ces fleuraisons, ce sont chacune à soi — l'expression de son époque, unique. C'est comme l'individu humain, d'un caractère personnel auquel s'est joint inséparablement le nom individuel. Ainsi en appelant le style d'une époque quelconque de l'art gothiqne « Flamboyant », ou « Early English », on l'accorde, pour ainsi dire, un acte d'hom-

mage personnel qui est son dû. En effet, c'est la science, sèche, impersonnelle, qui insiste sur cette marche ininterrompue et sur ces liaisons entre époque et époque. Le jugement esthétique, au contraire, fait ressortir plutôt les différences caractéristiques d'époque en époque, desquelles dépend la valeur individuelle artistique de chaque période. Alors il est arrivé que, d'un côté, on voit des savants qui abordent l'étude de l'architecture du passé du point de vue sévère de la science. Dévôts de la vérité, ils poursuivent impitoyablement tel ou tel détail, jusqu'à ce qu'ils peuvent établir d'une façon précise son origine et sa chronologie, afin de l'inscrire finalement sur le dossier complet du monument. Chez eux l'envie de savoir l'emporte sur la jouissance esthétique, tandis que des autres se livrent aux impressions artistiques, qui dépendent de traits expressifs où se fait sentir l'esprit d'un peuple, d'une ère, d'une école, ou même du génie personnel d'un maître. Pour un tel il est presque nécessaire d'employer le nom individuel, et ne pas se borner à des chiffres mécaniques, comme « style de mille cent quatre-vingt », etc. Le rapporteur partage l'avis de ces derniers et propose au Congrès d'agréer les noms spéciaux des périodes dans tous les cas où le style de l'époque présente des traits d'un intérêt spécial artistique.

Convenu que la question de principe sur l'emploi de ces noms de périodes soit résolue en faveur d'un emploi discret et restreint, il va sans dire que l'uniformité internationale soit à désirer. Ici, il faut distinguer. Dans la nomenclature des grandes périodes l'uniformité pourrait bien s'établir, mais comme on verra bientôt, ce n'est pas le même pour les sous-périodes, les époques plus étroitement bornées et locales.

Quant aux grandes périodes, disons d'abord que c'est bon de retenir toujours l'usage conventionnel des mots établis, quoique, comme « Gothique », ils peuvent être, du point de vue historique, absurdes, ou, comme « Renaissance », exprimer les penchants artistiques des peuples classiques que ne partagent pas les nations du Nord. Pour la première période de l'art chrétien il existe le

terme exact et utile « Early Christian » « Frühcristlich », mais malheureusement cela ne se dit pas en français. C'est pourquoi l'ouvrage immense de Dom Cabrol et ses collègues se trouve intitulé *Dictionnaire de l'Archéologie chrétienne*, quoique les travaux y compris ne dépassent pas l'époque Carolingienne. *Dictionary of Early Christian Archaeology* aurait été un titre beaucoup plus juste, et la langue française, toujours si abondante en termes d'art, pourrait bien s'enrichir d'une expression nouvelle, précisant la différence entre les débuts de l'art chrétien et l'art chrétien tout entier, qui dure jusqu'à nos jours.

L'époque « Early Christian » doit être terminée à l'âge de Charles le Grand, qui s'est enfoncé si profondément dans la culture de l'Europe entière qu'il a bien le droit de donner son nom à son âge. Suit la grande époque romane, du IXe siècle jusqu'au milieu du XIIe. C'est presque la seule ère artistique dont le nom s'emploie partout, s'applique partout dans le même sens et porte en soi-même l'explication historique de son existence « Roman », « Romanesque », « Romanisch ».

C'est le style qu'a créé l'esprit Romain en inspirant de son génie sobre, logique, et impérieux les pouvoirs immenses, mais indécis des peuplades nouvelles du Nord.

Entre le style roman et celui des époques suivantes du moyen-âge il existe des rapports intimes, mais par suite des mouvements qui ont profondément ému la société européenne du XIIe siècle, le travail a subi de tels changements qu'un adjectif nouveau n'était pas à éviter. Que cet adjectif, le mot « Gothique », soit ridicule, peu nous importe, ce mot existe, il est compris, il faut le retenir. A quelle date exacte commence le gothique, on ne saurait le préciser, et les historiens de l'architecture qui parlent d'une époque intermédiaire de « Transition » ont peut-être raison.

L'art gothique, tout aussi fort du côté de style que dans le sentiment de la nature et de la vie, ne remplissait pas entièrement les promesses de ses débuts, et il tombait déjà de lui-même, lorsque de l'Italie s'est répandu le mouvement nouveau qu'on appelle

là-bas « la Rinascimento ». Pour nous, gens du Nord, d'un fond intellectuel romantique plutôt que classique, cet anéantissement des traditions du moyen âge paraît plutôt la mort que la vie nouvelle. Mais enfin, le mot « Renaissance » tient le champ et faisant partie de notre vocabulaire journalier restera toujours en vigueur. Gardons-nous, cependant, en l'employant, de ne pas franchir les limites justes de temps. Pour l'historien de l'art la Renaissance ne commence pas avant le XVe siècle. C'est une erreur qui commence à être répandue chez nous, en Angleterre, de parler de Giotto comme enfant premier-né de la Renaissance. Giotto précédait la Renaissance de presque un siècle, et sa peinture est l'expression de l'esprit gothique. Son art termine d'une manière digne le mouvement naturaliste gothique qui commence avec les portails occidentaux de Chartres, et l'influence des nouvelles études classiques ne le touchent point.

On peut s'assurer que ces appellations des grandes périodes — Romane, Gothique, Renaissance — ne perdront jamais leur vogue, même parmi les ennemis déclarés de la nomenclature ancienne. Ce sont les noms de ce que nous avons appelé les « sous-périodes » qui irritent à présent ces savants. Bien entendu, le répertoire ancien de ces noms de périodes en comprenait plusieurs qui laissaient beaucoup à désirer. Mal trouvés, mal employés, ces mots s'attachaient souvent à des détails des monuments, comme le tracé des meneaux des fenêtres et ne répondaient point à leur caractère fixe. Chez nous, insulaires, on a déjà chassé de notre vocabulaire artistique ces expressions trompeuses, mais ça ne veut pas dire que les termes qui restent soient satisfaisants. En effet, nous n'avons signalé jusqu'à présent qu'une seule expression tout à fait raisonnable, et c'est le mot « roman » pour le style de la première moitié du Moyen-Age. Mais le manque d'intelligence dans les termes actuels n'exige pas un refus absolu d'employer à jamais ces noms de périodes. Une critique qui rejette des termes comme « Decorated » et « Flamboyant » en se servant tranquillement de celui de « Gothique », mille fois plus faible et inexact,

en nous embarrasse point. En agréant ainsi, provisoirement, l'emploi de ces noms, il va sans dire que, pour les sous-périodes, des appellations locales seront de rigueur, et il ne faut pas penser à l'uniformité internationale. Ces époques de fleuraison, dont il a été déjà question, se montrent ordinairement dans des pays différents d'une façon irrégulière. Le style « Early English » est tout à fait anglais, et il n'est pas d'accord avec le gothique contemporain français. Plus tard, le style « Flamboyant » domine à peu près le gothique français, tandis qu'en même temps au delà de la Manche s'est développé le style « Perpendicular », qui présente un caractère extrêmement différent. Par conséquent on ne peut pas parler du gothique de cette époque en termes internationaux comme chose fixe, parce qu'il y avait de telles différences entre pays et pays. C'est ici que le système des dates fait défaut. « Style du XV^e^ siècle », qu'est-ce que cela veut dire ? Au XV^e^ siècle, ont fleuri des deux côtés de la Manche deux styles gothiques de caractères franchement opposés. C'est évident que, si les noms spéciaux déplaisent, on va trouver aussi bien des difficultés en se confiant aux dates.

Pourvu que ces styles locaux possèdent chacun son caractère déterminé, comme en Angleterre le « Early English », le « Decorated », et le « Perpendicular », on gagne beaucoup au point de vue artistique en leur donnant des noms spéciaux qui les font sauter aux yeux comme des expressions individuelles de l'esprit créateur de l'Art.

---

# UN PROJET DE LEXIQUE ARCHÉOLOGIQUE

*COMMUNICATION DE M. HENRI GUERLIN*

Le programme de ce Congrès est trop chargé et le temps nous est trop mesuré pour que je ne me fasse pas un véritable devoir de vous épargner tout développement inutile. La proposition que je me permets de vous soumettre est d'ailleurs de celles que l'on peut exposer en peu de mots et, comme elle répond, j'en suis sûr, à un besoin que vous avez tous pu constater, je crois superflu de vous en démontrer l'opportunité ?

Quel est celui d'entre vous, en effet, qui, dépouillant les travaux de ses confrères étrangers, n'ait eu les plus grandes difficultés à déchiffrer les expressions techniques, surtout en ce qui concerne l'archéologie monumentale.

Je me rappelle moi-même toute la peine que j'ai éprouvée à traduire certains travaux d'archéologie espagnole ; les professeurs ordinaires, comme vous le pensez bien, faute d'instruction technique, étaient tout à fait incapables de venir à mon secours. C'est à force de lecture, et par un long travail de divination, que j'ai pu arriver à me faire un lexique encore bien insuffisant.

Eh bien ! c'est ce travail ingrat que je voudrais désormais épargner à ceux qui viendront après nous. Je voudrais que l'on saisisse l'occasion de ce Congrès pour mettre à l'étude la création d'un lexique d'archéologie. monumentale Vous avez sous la main les compétences nécessaires. Vous comptez trop d'amis parmi les éditeurs pour ne pas trouver facilement celui qui mettra l'œuvre

sur pied. Et votre patronage garantirait le succès de l'entreprise. Il s'agirait à mon sens d'un tout petit lexique, que l'on pût mettre aisément dans sa poche pour travailler dans les bibliothèques. Ce lexique ne comporterait pas plus, je crois, — pour l'archéologie monumentale d'Occident, qui me préoccupe en ce moment, — il ne comporterait pas plus d'une centaine de mots, dont je voudrais que l'on donnât les équivalents en cinq ou six langues, pas davantage, — par exemple français, anglais, italien, allemand, espagnol. Je dis « pas davantage », parce qu'il n'est guère de savant qui ne sache une de ces langues. Cela ferait déjà cinq lexiques en un et ce serait suffisant. Mais rien n'empêcherait par la suite, de se servir de ce lexique-type pour faire une édition hollandaise, portugaise, russe, etc.

Je vous ai promis d'être bref. J'accomplirai ma promesse en me bornant à poser ici la question d'une façon générale. Les détails devant être discutés devant une commission spéciale, si le principe était adopté. Je me permettrai seulement, en terminant, de souhaiter que l'on profite de l'occasion pour se mettre une bonne fois d'accord pour un vocabulaire scientifique *ne varietur*. Car c'est ici que le mieux est l'ennemi du bien. On risque, en voulant sans cesse substituer aux mots précédemment usités, des mots d'une exactitude plus certaine, de rendre la science du passé de plus en plus obscure aux générations nouvelles. Et il en sera bientôt de l'archéologie comme de ces villes où les municipalités ont changé tous les noms des rues. Nos successeurs risqueront de s'y perdre par l'excès même de nos scrupules.

Messieurs, en décidant de mettre à l'étude la création d'un *lexique polyglotte d'archéologie occidentale*, vous rendrez à nos successeurs et à la plupart d'entre nous le plus signalé des services.

---

# HISTOIRE DE L'ART ET HISTOIRE DE LA CRITIQUE

*COMMUNICATION DE M. LIONELLO VENTURI*
*Professeur à l'Université de Turin.*

Chi guardi nel suo insieme al lavorio compiuto dall' inizio del secolo scorso ai giorni nostri per dare valore obbiettivo alla storia dell' arte figurativa e per elevarla al medesimo grado in cui si trova la storia della poesia, si accorge che due principalmente sono stati i metodi seguiti : la ricerca dei documenti scritti e le osservazioni stilistiche.

Con la ricerca dei documenti scritti si sono potuti precisare i fatti relativi alla vita degli artisti e alcuni capisaldi per la determinazione dell' opera loro. Con le osservazioni stilistiche si sono messe in rapporto le innumerevoli opere anonime, sparse nei musei o nelle chiese, con le opere classificate dai documenti scritti, integrando questi ultimi con una serie d'ipotesi che hanno assunto talvolta valore di certezza storica. Appunto per merito dei documenti scritti e delle osservazioni stilistiche noi possiamo constatare una differenza assai notevole tra gli scritti di storia dell' arte pubblicati un secolo fa e quelli pubblicati oggi.

Ma non occorre una eccezionale facoltà di riflessione per accorgersi che una biografia esatta e un catalogo ragionato impeccabile diventano storia dell' arte soltanto quando siano adoperati in funzione di un giudizio formulato sull' artista. E chi esamini gli scritti di storia dell' arte dell' ultimo secolo si accorge facilmente

che biografia, catalogo ragionato e giudizio non hanno camminato di pari passo. Per fissare una data di nascita si sono compulsate intere filze di documenti ; per determinare una attribuzione si è viaggiato in lungo e in largo e si è approfittato di tutte le fotografie, di tutti i mezzi meccanici che la civiltà moderna mette così doviziosamente a nostra disposizione ; ma per emettere un giudizio, quale preparazione ha compiuto ciascuno di noi ? Fatte le consuete eccezioni, ci si è contentati di ripetere i giudizii tradizionali, oppure ciascuno ha interrogata la propria sensibilità, le proprie preferenze personali — *et c'est tout !*

È superfluo esaminare i risultati di un tale metodo : basta considerare il metodo in sè per riconoscerlo dilettantesco. Precisamente quel dilettantismo, che nell' ultimo secolo è stato scacciato dalle biografie e dai cataloghi ragionati, ha spadroneggiato indisturbato nei giudizii recati sugli artisti. Nè le correnti più giovani e più moderne della critica d'arte sono, sotto quest' aspetto, superiori alle correnti precedenti : sostituiscono un gusto moderno — e magari più raffinato — al gusto tradizionale, sono quindi più vicine al nostro modo di sentire l'arte, ma non sono più fondate, più obbiettive delle altre, chè anzi, appunto quando trattano dell' arte del passato, amano di forzarla a piegarsi alle moderne tendenze.

Se tale constatazione risponde, come crediamo, alla realtà, se cioè esiste questo squilibrio in fatto di obbiettività tra le notizie e i giudizii nell' attuale storia dell' arte, è naturale che sorga il desiderio di ovviare a tale inconveniente e di raggiungere un nuovo equilibrio. Anzi è sufficente di sfogliare le riviste artistiche degli ultimi anni per accorgersi che verso il nuovo equilibrio tendono tutte le forze migliori. Non sarà quindi inopportuno di discutere la possibilità di fondare, di obbiettivare il giudizio dello storico, cosi come si è obbiettivata la notizia ch' egli fornisce.

Con qualche inevitabile astrazione dall' unità teoretica di ogni atto dello spirito, l'analisi del giudizio estetico ci permette di distinguere due momenti : l'uno d'interpretazione dell' opera d'arte,

di rievocazione del processo artistico, e l'altro di rapporto fra l'attività artistica rievocata e il nostro concetto universale di arte.

Non ci occuperemo di questo secondo momento, che dà buoni o cattivi effetti a seconda della sensibilità artistica e della cultura estetica di ciascuno ; non ce ne occuperemo perchè sapremmo soltanto ripetere ciò che è stato scritto — e bene — da altri. Ma ci porteremo la nostra attenzione sulla interpretazione dell' opera d'arte, ove la preparazione storica assume una importanza predominante.

Non è possibile di comprendere ciò che l'artista *ha compiuto*, senza mettersi dal punto di vista dell' artista stesso, senza cioè conoscere ciò che l'artista *ha voluto compiere*. Dagli slanci ideali alle direttive pratiche, dalla scelta del soggetto alle preferenze di forma e colore, dall' amore per la figura o per il paesaggio al gusto del finito o dell' abbozzato, è tutto un mondo che si svolge, ed è il mondo della coscienza dell' artista. L'arte è qualche cosa di più di quella coscienza, ma ne è l'immediata conseguenza, che non s'intende senza aver intenso la premessa.

Se noi ci limitiamo ad osservare le opere d'arte per ricostruire quella coscienza, siamo senza volerlo distratti dai gusti della nostra persona e del nostro tempo, onde ricadiamo nel soggettivismo dilettantesco di cui dianzi si diceva. Si presenta dunque la domanda se non sia possibile di rintracciare quella coscienza in fonti scritte, che siano i capisaldi sicuri delle osservazioni e delle ipotesi successive.

Le fonti scritte ci sono, e sono in gran parte pubblicate : è questione di saperle leggere. Dal « canone » di Policleto sino alla fine del secolo XVIII la letteratura artistica si presenta a noi principalmente sotto la doppia forma di trattati d'arte e di vite di artisti. Gli uni e le altre ci possono rivelare le intenzioni e le riflessioni degli artisti, perchè furono scritti dagli artisti stessi o da contemporanei che ne dipendevano intellettualmente. Intenzioni e riflessioni sono l'eco della coscienza di ciascun artista, sono spunti di autocritica, sono saggi di critica : appunto ciò che ci è necessario

per orientarci nell' interpretazione dell' opera d'arte. E ciò significa che fondamento essenziale di una storia dell' arte, di cui il giudizio voglia essere storicamente obbiettivo, è la *storia della critica d'arte.*

Può a tutta prima sembrare che sia impresa disperata di fare una storia della critica d'arte per i periodi anteriori al secolo XVIII, quando scritti appositi di critica d'arte o mancarono affatto o furono assai rari. Infatti, a chi guardi all' ingrosso, i trattati d'arte appaiono libri non di critica, ma di estetica, in quanto vogliono indicare che cosa sia l'arte in universale ; e le vite degli artisti appaiono raccolte erudite di notizie non assorbite in un coerente giudizio. Ma sotto questa apparenza si trova ben altra sostanza.

I trattati sono scritti generalmente da artisti, troppo artisti per fare della filosofia, e per non tendere spontaneamente necessariamente a definire non l'arte ma un' arte, e precisamente quella arte che l'autore stesso ha creato oppure ha imparato a conoscere nell' ambiente in cui è vissuto.

E le vite degli artisti non sono elenchi di notizie, se non in pochi casi trascurabili, esse sono intente a spiegarci con maggiore o minore fortuna le personalità artistiche ; e non possono spiegarle senza giudicarle.

Partiti dunque da due opposti punti, autori di trattati e autori di vite convergono in un centro che è appunto la critica d'arte. E per intenderli è necessario di cogliere nei trattati ciò che è individuale, malgrado l'intenzione di universalità, e nelle vite ciò che è atto spirituale, malgrado sia offerto come fatto empirico. Appunto il seguire codesto doppio sviluppo dall' idea universale al giudizio individuale, e cioè dall' estetica alla critica; come pure dal fatto empirico al dato spirituale, e cioè dall' erudizione alla critica : è il metodo che può trarre dalla letteratura artistica del passato una storia della critica d'arte.

E può essere anche un processo di purificazione per assorgere dall' atmosfera artistica alquanto intorbidata dell' oggi a quella più pura del tempo che fu.

# PROJET D'UN RÉPERTOIRE ANALYTIQUE ET ICONOGRAPHIQUE DES REPRODUCTIONS DE PEINTURES DE MANUSCRITS

*COMMUNICATION DE Mme LEFRANÇOIS-PILLION*

Il y a une dizaine d'années, alors que M. Doucet venait de fonder la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie et se préoccupait d'y rassembler, à l'usage des travailleurs de l'Histoire de l'art, non seulement des livres, tous les livres ! (et vous vous rappelez avec quelle reconnaissance et quelle joie nous accueillîmes cette perspective), mais encore des instruments de travail créés exprès pour eux, je me vis un jour confier la tâche de rédiger un Répertoire bibliographique des travaux sur l'Histoire de l'art du moyen-âge occidental... simplement !... répertoire qui pût être en même temps comme le catalogue et le plan d'acquisitions de la Bibliothèque idéale.

J'acceptai cette tâche écrasante... à une seule condition : c'est qu'il me serait permis de sérier les questions ; ce n'était, certes, pas, la façon la plus expéditive de procéder. Mais à ce compte, si je restais bien persuadée que la mort viendrait me relever de faction avant que ma tâche fut achevée, du moins, je pouvais caresser l'espoir de léguer à mon successeur quelques pierres déjà taillées, amenées à pied d'œuvre. J'obtins très facilement l'autorisation de

commencer par la Bibliographie des manuscrits à peintures qui nous parût un des terrains les plus neufs à ce point de vue, et je me mis à l'œuvre... Mais un événement à peine moins définitif que celui que j'évoquais tout à l'heure, quoique d'un ordre assez différent, vint m'enlever à Paris et à mes fiches... et je n'avais pas encore taillé ma première pierre.

Si j'ai la présomption, cependant, de vous entretenir de cet *opus interruptum*, c'est que je voudrais vous soumettre le plan que j'avais conçu, vous y intéresser, si possible, et susciter, peut-être, une bonne volonté qui s'offrirait, un jour, à continuer ma tâche [1].

Mon premier soin fut de répertorier les travaux qui ont pour sujet la peinture appliquée à l'illustration des *manuscrits* et son histoire (ouvrages, articles de revues), puis les reproductions de ces mêmes peintures qui commençaient alors à se multiplier : *fac-similes* de volumes entiers, recueils de planches, etc. Lorsque je commençai ces recherches, M. Omont, conservateur du Département des manuscrits à la Bibliothèque nationale, venait de faire paraître son précieux *Catalogue des fac-similes et des reproductions de manuscrits conservés à la Bibliothèque nationale* [2]. Ce dépouillement, plus extensif en un sens que ne devait être le mien, puisqu'il visait non seulement les reproductions de peintures, mais aussi celles des textes, l'était moins d'autre part puisqu'il se limitait aux ouvrages, très nombreux déjà, il est vrai, possédés par la Bibliothèque nationale et classés en un fonds particulier. Ce catalogue, rédigé par un maître, fut pour nous un guide extrêmement précieux. Non seulement, en effet, il fournit à mon répertoire un grand nombre d'excellentes fiches, mais encore, lorsqu'elles représentaient des ouvrages manquant à notre fonds, ces fiches, converties automatiquement en bons d'achat, permirent à la Bibliothèque

1. Cette « bonne volonté » trouverait, je l'en assure, les meilleurs encouragements et le meilleur accueil auprès de M. Joubin, le distingué conservateur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie.

2. Publié d'abord par le *Bulletin de la Société française de reproductions de mss. à peintures*, 1911. Mis à jour par M. Lauer, *ibid.*

d'Art et d'Archéologie de devenir une des collections les plus riches qui existent pour cette spécialité. Il arrivait, d'ailleurs, parfois, qu'elle possédât des ouvrages manquant à la Bibliothèque nationale et c'était une intime satisfaction d'amour-propre, en ce cas, d'inscrire sur une fiche la mention : *Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, manque au catalogue Omont.* (Ceci se passait en 1912.)

La nécessité de mettre un peu d'ordre dans une matière aussi riche, me conduisit bientôt à un certain nombre de divisions générales et à un triple classement : I. par nom d'auteur des travaux sur les *manuscrits* ; II. par titre de *manuscrit* étudié ou reproduit ; III. par nom de bibliothèque ou de collection [1]. Entrant plus avant dans le travail de différenciation, j'avais ébauché une classification par écoles et un répertoire des tables existant dans les recueils : tables iconographiques surtout.

Bientôt cependant, il m'apparut que (en dehors du but spécial de constituer un fonds de bibliothèque), il serait à peu près vain de dresser une bibliographie générale de ce genre, attendu que tout spécialiste, de proche en proche, arrive à se la créer à soi-même et attendu surtout que les excellentes bibliographies qui commencent à accompagner un peu partout les travaux sérieux (celles de l'*Histoire de l'art* de M. André Michel m'ont été d'un grand secours) apportent en cette matière une contribution presque suffisante. Mais je vis clairement en même temps que j'aurais rendu un signalé service si je pouvais guider ce même spécialiste, travaillant peut-être, travaillant *forcément* loin d'une partie des originaux, matière de son étude, si j'arrivais, dis-je, à le guider jusqu'à la reproduction précise de telle page de tel *manuscrit* qui pouvait l'intéresser, cette reproduction fût-elle isolée dans un article de revue.

D'où découlait la nécessité d'établir une fiche pour *chaque* figure reproduisant une peinture de *manuscrit*. Mais, lorsqu'on fait une fiche, il n'en coûte pas beaucoup plus d'en faire deux,

1. Un jeu de tables de toutes sortes aurait naturellement aidé les recherches si l'ouvrage avait vu le jour de l'impression.

et quelle bonne fortune ne serait-ce pas pour mes amis soucieux d'iconographie que de pouvoir, sur un sujet qui les intéresse ou les intrigue, trouver d'abord l'indication d'un certain nombre d'exemples empruntés à la peinture des manuscrits dans différents pays et à différentes époques, puis en quelques minutes et *dans la même salle*, vérifier et comparer ces références ?

De ce fait, mon projet dé Répertoire devint analytique et iconographique et je commençai deux nouvelles séries de fiches résultant, cette fois, d'une sorte de travail de dissection, si j'ose dire, exécuté à *l'intérieur* des objets répertoriés. Soit, pour chaque figure : 1° une fiche signalétique du *manuscrit*, objet de la reproduction, avec l'indication de son origine, de sa date, de sa localisation, de l'ouvrage dans lequel il est reproduit ; 2° une fiche iconographique [1] comportant à peu près les mêmes indications, plus celle du sujet représenté, avec quelques détails caractéristiques si la représentation paraît intéressante et parfois (innocent délassement au milieu d'un travail assez aride), note personnelle, rapprochement ou comparaison.

Voici, pour fixer les idées, quelques exemples pris au hasard de ces deux sortes de fiches.

*Psautier de St John's college*, Cambridge — Irlande, IXe — Westwod [2], Pl. 18 (en couleurs) *Burlington Exhibition*, 11 ; Beissel, *Evangelienbücher*, Pl. 26, p. 107.

*Heures de Jeanne de Navarre* — France, XIVe — Con Yates Thompson (antérieurement Con Earl of Ashburnham) — Reproduction intégrale pour le *Roxburghe Club*. Partielles : *Palæographical Society*, II, 36 ; *New palæographical, etc.*, 78 ; *Burlington Exhibition* Pl. 87 ; Yates Thompson, *One Hundred mss.* Pl. XI à XXV ; Herbert, *Ill. mss.*, Pl. XXXVI.

1. L'iconographie religieuse et historique était presque uniquement envisagée dans mes fiches. Il n'est pas douteux qu'il y aurait eu avantage à relever aussi les particularités d'architecture, de costume, de mobilier les plus saillantes.

2. Le répertoire devait, dans ma pensée, comporter une table des principales abréviations de titres.

Ou bien :

*Abraham* — à genoux devant table servie et trois anges — Bohême, XV^e — Chytil, *Peinture des mss. tchèques*, fig. 20.

*Abraham* (sacrifice) — Byz. IX^e (Cosmos *Indicopleustes (fac-simile)*. Pl. XXII (à comparer avec les peintures de l'église haute d'Assise).

*Jésus* (Résurrection). Type réaliste, enjambant le tombeau — Anglais, 1180-1190, *Huntingfield Psalter* — Quaritch, *Fac-similes*, 1892, 11. Même sujet, Italie XII^e. Latil, *Rotoli dell' Exultet. Id.* France, XIII^e, *Credo de Joinville (fac-simile), etc., etc.*

Je n'avais, certes, pas la prétention qu'un tel répertoire, forcément deux fois incomplet, par sa nature même d'abord puisqu'il ne vise que des reproductions, puis par rapport à l'étendue sans cesse accrue de sa matière, pût dispenser dans tous les cas du recours aux originaux, ni apporter des résultats décisifs sur les grandes questions iconographiques, mais dans l'humble et presque infini domaine du détail, il ne serait, certes, pas inutile et pourrait fournir à des hypothèses, en vue d'élaboration, une confirmation ou infirmation assez précieuse.

Il ne faut pas oublier que l'illustration des manuscrits réunit, au point de vue documentaire, plusieurs caractères de grande valeur. En effet, le document de cette sorte est, par nature, accompagné d'un texte (ce qui réduit au *minimum* les chances d'erreur dans l'interprétation) ; il peut être daté avec une précision que nous atteignons rarement quand il s'agit de sculptures ou de peintures ; enfin, généralement, il se présente dans un état de conservation qui le rend très facile à déchiffrer.

Ce n'est pas seulement en ce qui concerne l'iconographie que ces divers avantages sont sensibles et, par exemple, je me suis souvent étonnée qu'on n'utilise pas plus couramment pour la datation des sculptures, du XIII^e au XIV^e siècle surtout, la comparaison prudemment maniée, bien entendu, avec les peintures de manuscrits.

Un souvenir qui m'est personnel illustrera, je crois, les services

qu'on peut attendre d'un instrument aussi modeste que celui auquel je donnais mes soins.

En 1911, j'étudiais en vue d'un travail qui parut dans le volume du *Congrès archéologique de Reims* (publié en 1912) les bas-reliefs du tympan, si mutilé, du portail du Jugement (bras nord du transept). Mon hypothèse tendait à identifier, dans l'un de ces registres, non comme on l'avait dit des personnifications de *Vertus* et de *Vices*, mais d'une manière plus objective et plus conforme à l'iconographie courante du *Jugement dernier*, au XIIIe siècle, des groupes d'*Elus et de Damnés* offrant comme une ébauche, et combien admirable ! du thème monumental de Bourges.

Parmi quelques figures qu'un scrupule à jamais déplorable a fait mutiler vers 1780, dit-on, celle d'une femme attirait particulièrement mon attention parce que, à la loupe, sur une excellente photographie, j'avais pu discerner nettement, à la hauteur de l'épaule droite, l'extrémité d'un petit corps d'enfant, plus un bras et quelques doigts d'une main. Utilisant pour moi-même les fiches, encore assez rares, que je venais de réunir sur la figuration du Jugement dans les *manuscrits*, quelle ne fut pas ma joyeuse surprise lorsque, dans une page de l'*Hortus Deliciarum*, détruit en 1870 lors de l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg, mais reproduit (par Engelhardt et par Straub d'après des calques anciens, si j'ai bonne mémoire), je vis, au milieu des damnés, l'image d'une femme, dévorant un petit enfant nu. C'était là l'image de la damnée luxurieuse représentée sous son aspect le plus hideux : la femme qui a tué son enfant. Et le tympan de Reims, seul (à ma connaissance) des monuments du même ordre qui nous sont parvenus, donnait, non certes, une copie littérale, mais une variante de ce thème si rare : la femme impudique de Reims, au sein dévoré par un crapaud, portait, en outre, au cou, le cadavre de son enfant comme le Mauvais Riche du *Jugement dernier* y porte sa bourse pleine d'un or maudit.

Évidemment, un travail de ce genre est long et bien des questions

de méthode n'étaient même pas résolues : mon Répertoire devait, en principe, se limiter à l'art occidental, mais une telle distinction, on le pense bien, était impossible à maintenir en ce qui concerne les origines. A quelle date eût-il fallu l'introduire ?

En dehors des recueils exclusivement consacrés à la reproduction de peintures de manuscrits, ne faudrait-il pas aller glaner certains documents où ils se trouvent, dans des recueils composites ou même dans de simples livres illustrés ?

Je ne crois pas cependant qu'il eût été impossible de mener ce dépouillement à bien de façon, sinon absolument, du moins pratiquement complète. En dix-huit mois environ, travaillant une moyenne de deux heures par jour, j'avais réuni et classé (chose presque aussi longue) à peu près 5.000 fiches [1]. La mise en train étant déduite, je pensais être à peu près à la moitié du chemin à parcourir. Je me souviens que je faisais en ce temps-là un vœu sacrilège. J'aurais souhaité qu'un bon tyran (ou une entente internationale) arrêtât toute production dans le domaine que j'avais choisi pendant un an ou deux, juste le temps qui m'était nécessaire, pensais-je, pour me mettre au pair avec le passé .(J'étais loin de me douter que la guerre allait tragiquement réaliser ce vœu mais qu'aucun de nous ne serait en mesure d'utiliser cette trêve de l'imprimerie !)

Pour l'avenir, comptant en ce qui concerne les Périodiques, sur les soigneux dépouillements du Répertoire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, il me semblait relativement facile d'analyser les volumes au fur et à mesure de leur apparition.

J'ajoute que ce travail deviendrait, au point de vue iconographique, en particulier, de moins en moins indispensable si chaque auteur de recueil ou *fac-simile* voulait bien prendre la peine, relativement infime, de rédiger une table iconographique suffisamment détaillée. Un *index* des tables suffirait alors à guider le chercheur vers les bonnes sources.

1. Elles sont à la disposition des lecteurs à la Bibliothèque d'art et d'archéologie, 16, rue Spontini.

Et, puisque nous sommes à l'heure des vœux, je vous en prie, que ce Congrès ne se sépare pas sans en rédiger un, bien pratique et réalisable (ce qui, avouons-le, n'est pas toujours le cas), le vœu qu'aucune publication d'Histoire de l'art du moyen-âge, surtout illustrée, et plus spécialement s'il s'agit d'une collection de documents, ne soit éditée sans une table iconographique. Nous devrions avoir une commission de l'*index* qui refuserait l'*imprimatur* aux réfractaires !...

Pour finir sur une note moins comminatoire, laissez-moi vous lire encore une fiche, la dernière !...

Elle porte le titre : *Marie (image de)* car vous pensez bien que, dans un dépouillement iconographique, un sujet tel que celui de la Vierge mère a dû être subdivisé. Il l'a été pratiquement ainsi : I. *Vie de Marie de l'Annonciation à la Passion.* II. *De la Passion à la Pentecôte.* III. *Images de Marie* (c'est-à-dire toute représentation non historique). Le document auquel se réfère cette fiche est une belle planche en couleurs reproduisant une page d'un Psautier qui fait partie des collections du Hradschin de Prague, publiée dans le Catalogue de Podlaha. Je crois cette peinture du début du XIIIe siècle : en France, en Italie, nous la daterions ainsi. Elle représente la Vierge en majesté avec l'Enfant Jésus qui, debout, serré contre elle, lui caresse le visage. Au-dessous, ce texte, véritablement inouï, me semble-t-il, à cette époque.

C'est un dialogue entre la mère et l'Enfant.

*Mater quid nate Gremio me Conjove grate.*

Puis l'auteur se ressaisit ; il lui semble avoir été trop familier : ce sein contre lequel l'Enfant demande à être réchauffé, c'est le trône de la Sagesse incréée !... et

*In gremio matris residet Sapientia patris.*

Mais, de nouveau, le ton du dialogue reprend et, alors, c'est une sorte d'énigme mystique qui s'expose :

*Tu mihi nate pater Et tu mihi filia mater.*

Et je sais bien, ce sera ma conclusion, qu'il serait encore plus précieux de faire une de ces menues trouvailles, dont toute une journée de travail demeure éclairée, dans l'original lui-même, en présence de tous les caractères intrinsèques que le contact direct avec le document permet seul d'apprécier, mais l'accès des originaux, de *tous* les originaux ne pourra jamais être le fait que d'une élite de spécialistes et ceux-ci même après avoir *vu* peuvent éprouver le besoin de revoir, de comparer entre elles deux images, de préciser un détail. Aussi j'estime qu'un Répertoire des Reproductions restera toujours utile en la matière, alors même que se généraliseraient les Répertoires de peintures de manuscrits par bibliothèque dont Bordier donna jadis le modèle suivi par Walter de Gray Birch pour le British Museum, par mon ami M. A. Boinet pour la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Le Répertoire que je rêvais de mener à bien, consulté au centre d'une salle de bibliothèque renfermant tous les objets répertoriés et desservie par un garçon de bibliothèque diligent et informé (on sait que la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie possède ce rare privilège) serait, je continue à le croire, un instrument de travail précieux, suppléant dans certains cas, préparant ou complétant dans certains autres, ce voyage autour du monde des bibliothèques que si peu d'entre nous peuvent entreprendre.

---

# L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART EN PROVINCE

*COMMUNICATION DE M. GIRAUD-MANGIN*
*Conservateur de la Bibliothèque municipale de Nantes.*

Il y a peu d'années que l'histoire de l'Art, après avoir été l'objet de tant de travaux remarquables, a enfin pris dans l'Enseignement une place officielle, plus en rapport avec sa valeur éducative. L'École du Louvre a ouvert la voie. Puis les Facultés des Lettres, dans les Universités, timidement d'abord, ont organisé des cours, créé des collections de moulages, introduit une méthode scientifique dans l'étude des chefs-d'œuvre classiques. Ensuite l'histoire de l'Art a eu dans l'enseignement secondaire et dans les écoles primaires supérieures une toute petite part, à côté de l'histoire de la civilisation, jusqu'alors noyée comme elle dans les développements de l'histoire politique.

En 1914, la *Revue de Synthèse historique*, dans une enquête spéciale, a résumé excellemment les efforts réalisés dans cette voie en France. Ces efforts ont déjà produit des résultats pratiques : ils ont familiarisé les élèves, les étudiants, avec l'étude des œuvres d'art. Ils ont donné aux futurs conservateurs des Musées, aux archéologues, une méthode de plus en plus solide pour leurs travaux. Ils ont fourni aux professeurs, dans quelques centres universitaires, les moyens de développer leur culture artistique.

Mais à cela se sont bornées à peu près les préoccupations des

directeurs de notre Enseignement. Ils ont visé surtout la clientèle des établissements officiels d'instruction, et ont laissé de côté le public bénévole, qui n'est ni savant, ni élève, le public dont la culture générale a été plus ou moins poussée, suivant les milieux sociaux, qui vit sur un fonds d'études plus ou moins oublié, mais qui a ses curiosités, ses aspirations, ses besoins, qui est l'auditoire fidèle de toutes les conférences, et qui reflète si bien le caractère intelligent de la nation.

Et ce public, qui aime les musées, qui fréquente les expositions artistiques, qui suit les fluctuations du goût, ne trouve pour lui faire comprendre les évolutions de l'art des siècles passés que de rares occasions.

Il est entendu qu'à Paris des cours d'histoire de l'art, ouverts à tous, existent, fonctionnent à merveille, et se multiplient chaque année, tant le succès les accueille. Mais dans le reste de la France, qu'a-t-on fait, et que doit-on faire dans cet ordre d'idées ?

Ce qu'on a tenté jusqu'ici est insuffisant. Quelques Facultés des Lettres ont bien créé des suites de conférences où les grandes périodes sont étudiées ; l'entrée en est publique et gratuite. Dans de grandes villes, parfois, ont lieu des conférences isolées traitant un sujet d'histoire de l'art. Elles sont organisées soit par des sociétés savantes, soit même par des municipalités soucieuses d'un effort intellectuel. On a pu entendre ainsi à Nantes M. Gayet parler des fouilles d'Antinoë, ou M. André Michel sur les cathédrales. Mais ces exceptions ne sauraient constituer un enseignement complet. Quelques écoles régionales des Beaux-Arts ont aussi ouvert largement, à tous ceux qui le demandent, les cours d'histoire générale de l'art qu'elles professent à l'intention de leurs élèves. Et l'empressement des auditeurs prouve bien que de telles créations répondent au goût général qui se manifeste de plus en plus, dans tous les milieux, pour tout ce qui a trait aux beaux-arts.

C'est ainsi qu'à l'École Régionale de Nantes, depuis l'année 1905, un cours public d'histoire générale de l'art fonctionne régulièrement du mois de novembre jusqu'à Pâques. A l'origine une

vingtaine de personnes étrangères à l'École se joignaient aux élèves ; aujourd'hui la salle est trop petite pour satisfaire aux nombreuses demandes et les 150 places que contient la salle sont occupées longtemps avant l'heure de la leçon.

Le cours est complet en deux ans, à raison de 20 séances chaque année. La première partie étudie les grandes périodes artistiques depuis la civilisation égyptienne jusqu'à la fin du Moyen-Age ; la seconde s'étend de la Renaissance jusqu'à nos jours. De nombreuses projections font défiler les principales œuvres que commente le professeur.

Sous une apparence facile et attrayante, cet enseignement offre de grandes difficultés à celui qui en assume la tâche. En effet, le professeur s'adresse à un auditoire qui ne possède, en général, de l'histoire des pays et de leurs civilisations qu'une connaissance vague et souvent nulle. Il ne peut sans risquer de s'attarder au détriment du sujet, fournir sur ces points que des aperçus les plus succints. En quelques mots il doit situer dans l'espace et dans le temps l'époque dont il va parler, et il sait que c'est insuffisant, que les mots Égypte, Chaldée, Grèce, Toscane ou Flandres, XV^e siècle avant Jésus-Christ ou après, n'évoquent que des idées imprécises dans le cerveau de ceux qui l'écoutent. Il est nécessaire, absolument nécessaire, qu'il ne fasse pas de l'érudition, qu'il soit simple et précis, qu'il n'insiste que sur des points acquis. Il n'a pas à faire de critique ; il sert une doctrine avec toute la persuasion dont il est capable ; il n'enseigne que des opinions positives et affirmées.

Le professeur ne doit donc s'attacher qu'à exposer l'évolution successive des arts par pays, par larges époques. Qu'il ne s'embarrasse pas de beaucoup de détails, de beaucoup de noms, qu'il montre simplement les caractères essentiels des styles et des œuvres. C'est ainsi qu'il a à envisager à la fois l'architecture, la sculpture, la peinture, les arts décoratifs.

Quelle que soit la culture générale qu'on ait acquise, on ne peut s'improviser du jour au lendemain professeur d'histoire de l'art ; il faut une documentation précise qui ne se prend pas seulement

dans les manuels, même les mieux composés. Répéter un livre serait une corvée fastidieuse, sans intérêt pour le conférencier, encore moins pour l'auditeur. Pour animer la parole, pour communiquer l'enthousiasme, il faut être soi même pénétré du sujet, l'avoir senti, connaître les œuvres d'art dans leurs formes, dans leurs techniques, puisqu'il n'est donné qu'à de très rares privilégiés de les avoir admirées dans la réalité.

La documentation, on la trouve, en somme, en province, suffisamment abondante dans les ouvrages que possèdent les bibliothèques municipales, du moins les bibliothèques des villes importantes, ce qui est le cas, un cours d'histoire de l'art ne pouvant guère s'organiser ailleurs. L'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* de Perrot et Chipiez, la grande publication d'André Michel, les monographies si nombreuses parues en ces dernières années donneront au chercheur toute satisfaction. Elles sont pourvues de reproductions photographiques des œuvres les plus célèbres et les plus caractéristiques.

Puis il y a les Musées : en dehors du Louvre qu'un ami de l'Art, — même habitant loin de Paris, — aura toujours eu plus ou moins l'occasion de fréquenter, nos provinces ont aussi des trésors accumulés dans leurs galeries, et j'y connais des Musées où les grandes périodes de l'histoire de l'art sont représentées de manière brillante, soit par des moulages de sculptures, soit par des peintures de premier ordre.

Enfin le professeur devra avoir à sa disposition, pour les faire passer devant les yeux de ses auditeurs, un choix de projections sans lesquelles tout exposé serait stérile.

On peut s'en procurer assez facilement. On en trouve chez des éditeurs spéciaux, et on peut parfois les avoir en location sans être obligé de les acquérir. Le Musée Pédagogique en met à la disposition des membres de l'Enseignement ; le Ministère de l'Instruction Publique en prête même une collection consacrée aux civilisations antiques. Malheureusement le choix n'est pas toujours heureux ; des œuvres sans intérêt y figurent, alors que d'autres, caractéris-

tiques, manquent. On se débat au milieu des articles des catalogues, on croit tomber sur une vue de premier ordre, et on n'a qu'une reproduction insignifiante. C'est que ces projections n'ont pas été faites pour le but précis qu'on se propose. Par exemple, si on étudie l'architecture, elles montrent les monuments dans leur état actuel ; l'élève ne connaît le Parthénon que dans ses ruines imposantes. Très rares sont les reconstitutions. Puis, les édifices ne sont représentés généralement que sur une face, et les détails en sont mal choisis. Enfin, pour les temps modernes, il n'existe pas de vues faites d'après les gravures de l'époque, qui sont des témoins si précieux de l'état primitif des palais et des demeures seigneuriales.

Pour la statuaire, on n'a pas encore songé en France à faire connaître les grands chefs-d'œuvre sous tous leurs aspects, de profil aussi bien que de face, de manière à permettre d'admirer la souplesse des lignes et des mouvements.

Quant à la peinture, les documents photographiques abondent ; mais tant qu'on ne sera pas arrivé à rendre sur l'écran les couleurs des tableaux, le professeur se trouvera forcément gêné dans ses commentaires pour faire valoir toutes les qualités de palette d'un artiste.

Quoi qu'il en soit, ainsi pourvu, tant bien que mal, notre professeur de province pourra se tirer d'affaire, et faire connaître à ses auditeurs toutes les étapes de l'art à travers les siècles.

Que cet enseignement public soit donc largement répandu. Dans tous les centres importants il devrait y avoir un cours d'histoire générale de l'Art organisé par l'État ou par les Municipalités.

A l'État appartient d'abord la tâche de procurer au professeur tous les moyens de préparer ses cours et de mettre à sa disposition les reproductions photographiques qui lui sont nécessaires.

L'étude des œuvres serait grandement facilitée s'il existait dans les pays les plus importants un office central chargé de constituer, avec un soin méthodique, une collection-type de photo-

graphies et de projections pour toutes les branches de l'art : architecture, peinture, sculpture, arts décoratifs (meubles, ferronnerie, céramique, si sacrifiés). Un tel office rendrait d'inappréciables services ; par échanges avec les autres pays, il pourrait réunir un ensemble varié, des plus précieux pour l'enseignement de l'histoire de l'art, et il répandrait la connaissance d'œuvres de premier ordre qui sont ignorées du grand public.

Une autre création serait aussi à désirer : celle de bourses de voyage attribuées aux professeurs d'histoire de l'art. Quels que soient la science et l'enthousiasme de ces modestes serviteurs de l'Idéal, s'ils n'ont pas beaucoup vu par eux-mêmes, s'ils n'ont pu contempler, dans les lieux où ils sont conservés, les chefs-d'œuvre dont ils auront à parler, surtout les peintures, ils risquent fort, malgré leurs efforts, de faire de ternes exposés. Causer des fresques de la Renaissance italienne sans avoir pu les admirer ; de Velasquez, de Rubens ou de Rembrandt sans avoir ressenti l'émotion que causent leurs principaux tableaux, — qui ne sont pas toujours au Louvre, — quel supplice !

On ne saurait demander à ces professeurs, qui ne sont jamais comblés des biens de la fortune, d'avoir couru les Musées d'Europe. Ce leur serait certes bien utile ; mais de pareils encouragements ne se voient qu'en Amérique !

En attendant que ces conceptions soient réalisées, continuons à lutter pour la cause de l'Art, à vulgariser la connaissance des chefs-d'œuvre de tous les temps, à répandre de toutes parts le goût du Beau. Nous pouvons être assurés de servir en cela les aspirations conscientes ou inconscientes de l'humanité civilisée.

---

# QUELQUES REMARQUES SUR L'ENSEIGNEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART

*COMMUNICATION DE M. JEAN CAPART*
*Conservateur et secrétaire des Musées royaux du Cinquantenaire*
*Professeur à l'Université de Liège.*

Depuis une vingtaine d'années, les études d'histoire de l'art ont été organisées en Belgique, aussi bien par l'État que par l'initiative privée.

Tout d'abord un enseignement complet d'histoire de l'art et d'archéologie a été institué à l'Université de Liége. Deux années d'études conduisent les élèves au grade de candidat. Une année complémentaire les conduit au grade de licencié. Le licencié prépare ensuite une thèse en vue de l'obtention du titre de docteur en histoire de l'art et archéologie. Les deux premières années de cours sont essentiellement consacrées à l'histoire générale de l'art, à l'esthétique et à l'histoire des systèmes d'esthétique. Cependant en prévision des travaux pratiques de la licence, des exercices d'archéologie sont déjà obligatoires dès les années de candidature. En licence, les cours ont une portée plus spéciale et les élèves ont le droit de constituer leur programme, soit en se consacrant à l'étude de l'architecture, de la sculpture, de la peinture ou des arts appliqués de tous les temps et de tous les pays, ou bien à l'étude de tous les arts, pendant l'une ou l'autre des grandes périodes de l'his-

toire. En outre, les cours généraux des premières années sont complétés par des éléments d'histoire de la musique. De même, en licence, il existe encore un cours d'esthétique, dont l'objet est l'étude approfondie d'un système particulier ou des œuvres d'un théoricien de l'art. Quelques années après la fondation des cours, ceux-ci ont été groupés dans le cadre d'un institut supérieur d'histoire de l'art et d'archéologie, dépendant de la Faculté de philosophie et lettres.

En même temps que les cours étaient créés à l'Université de Liége, un institut privé, encouragé par des subsides de l'État, était fondé à Bruxelles et adoptait un programme identique à celui de Liége. Peut-être faut-il ajouter que les facilités fournies par la capitale ont permis d'inscrire au programme un nombre de cours spéciaux de licence plus grand. Depuis deux ans, l'Université de Gand, reconnaissant l'importance des résultats acquis, aussi bien à Liége qu'à Bruxelles, a décidé de créer également un institut d'art et d'archéologie.

Déjà plusieurs élèves, de Liége et de Bruxelles, ont obtenu le grade de docteur en histoire de l'art et archéologie. L'un ou l'autre ont en même temps été lauréats du concours des bourses de voyage universitaires ; l'un d'entre eux a été, pendant un an, attaché comme membre étranger à l'école d'Athènes. Deux jeunes filles ayant obtenu leur grade de docteur en art et archéologie, sont entrées en qualité d'attaché au Musée Royal des Beaux-Arts et aux Musées Royaux du Cinquantenaire. Deux docteurs de Bruxelles sont entrés aux mêmes musées. Le directeur actuel du Musée d'Anvers est docteur de l'institut privé de Bruxelles. Plusieurs de nos licenciés ont également trouvé des places dans l'enseignement moyen ou normal, où ils se trouvent chargés de donner des cours sur l'histoire de l'art ou de guider des écoles, dans les musées.

Les cours, partiellement interrompus pendant la période de guerre, ont repris maintenant depuis trois ans et les professeurs ont la satisfaction de voir dans leur auditoire des élèves nombreux et zélés.

A côté de l'intérêt manifesté pour les études d'histoire de l'art, tel qu'on le constate dans les cours dont il vient d'être question, on peut noter la tendance de plus en plus marquée de faire pénétrer l'histoire de l'art dans l'enseignement primaire et moyen.

A en juger par les renseignements qui m'ont été donnés de différents côtés, surtout par des professeurs, j'ai l'impression qu'il existe assez d'incertitude sur les méthodes à employer. On cherche de toutes parts la meilleure méthode et je crains bien qu'on ne la trouve pas, parce que la meilleure méthode n'existe pas et qu'il faut nécessairement faire varier l'enseignement de l'art selon l'âge ou la formation première des élèves.

Un point sur lequel j'insiste volontiers, c'est le danger qu'il y a de vouloir donner trop tôt aux enfants des nomenclatures et de leur faire retenir presque mécaniquement des cadres arides dans lesquels on dispose de nombreux noms, de nombreuses dates, qui constituent une surcharge pour la mémoire. J'ai vu plusieurs fois des notes d'élèves sortant d'établissements où un professeur, pris d'un beau zèle, avait cru indispensable de faire pour l'histoire de l'art, ce que l'on faisait autrefois pour la géographie. On savait par cœur toutes les particularités et toutes les statistiques d'un pays, alors qu'on était en réalité incapable d'en lire la carte physique simplement.

Je ne crois pas que l'initiation à l'histoire de l'art comprise de la sorte soit de nature à nous attirer de nombreuses recrues dans les cours supérieurs. Je considère qu'il serait infiniment préférable d'éveiller l'attention des enfants sur ce vaste domaine, en les conduisant fréquemment dans les musées, dont les facilités diverses n'ont pas encore été suffisamment utilisées, tout au moins dans notre pays.

Depuis quelques années, on a recommandé, par des circulaires, aux instituteurs et aux professeurs, de mener leurs élèves dans nos salles, mais le résultat pratique de ces visites ne semble pas encore très appréciable. Souvent la visite est pour le professeur, comme pour les élèves, une véritable découverte. Ils errent au hasard à

travers les collections et leur attention est à peine accrochée au passage par quelques objets, suivant l'itinéraire tout à fait fantaisiste qui leur fait parcourir hâtivement les salles d'exposition.

D'autres fois, et ceci s'applique particulièrement au musée de peinture et de sculpture, les explications qu'on donne aux visiteurs, devraient être appelées des conférences de critique et d'esthétique, plutôt que des leçons d'histoire de l'art. On cherche avant tout à montrer ce qu'on considère, à juste titre, comme de belles choses. On cherche à éveiller, à développer chez les enfants une émotivité artistique qui soit à l'unisson de celle du maître. On entend bien que je n'ai nullement l'intention de critiquer, en principe, un tel système. Je pense que ces visites peuvent être bonnes, qu'elles sont utiles, qu'il est même nécessaire qu'on en fasse de ce type, mais cela me semble tout à fait insuffisant. Il peut être dangereux de ne faire appel qu'au sentiment qui trouve son origine dans le côté purement subjectif de l'art.

L'histoire des variations du goût au cours du XIXe siècle, pour ne parler que de l'époque la plus proche de nous, nous avertit du danger d'une telle méthode. Combien d'œuvres qui sont classées maintenant parmi les chefs-d'œuvre de l'art, n'étaient considérées qu'avec dédain, peut-être même avec mépris, il y a moins d'un siècle. Quels étaient les jugements que l'on portait sur le gothique au XVIIe et au XVIIIe siècle, époques durant lesquelles les gens du goût le plus affiné et de la formation classique la plus solide, auraient, s'ils l'avaient pu, exterminé volontiers toutes les traces de cet art qu'ils considéraient comme barbare ?

Par conséquent, tournons-nous également vers le côté objectif de l'art, lorsque nous conduisons de jeunes visiteurs dans les salles de nos musées. Mais l'œuvre d'art n'est pas le produit d'une sorte de génération spontanée ; elle est le plus souvent, surtout pour les périodes anciennes, le résultat de nombreux facteurs parmi lesquels il suffira de citer la race, le milieu, la civilisation. Peut-être des historiens ont-ils voulu, successivement, exagérer le rôle prépondérant de l'un ou l'autre de ces facteurs et il serait imprudent

de vouloir donner à l'un d'entre eux, un rôle prépondérant comme facteur explicatif de l'art, mais il n'empêche que si l'on veut comprendre et faire comprendre les œuvres, si l'on veut pouvoir porter sur elles des jugements de valeur, il est indispensable d'étudier d'une manière approfondie le milieu qui les a vues naître.

Je sais qu'on objectera que nous vivons encore très près des grandes époques artistiques, ayant laissé dans nos pays d'Occident les monuments d'architecture, de peinture, de sculpture, formant la grande masse des documents de l'histoire de l'art, telle qu'on la conçoit le plus souvent, d'une manière un peu étroite. Nous nous sentons en communication presque directe encore avec les auteurs de ces monuments, nous avons l'illusion de croire qu'il nous suffit de considérer les œuvres en elles-mêmes pour saisir les intentions de ceux qui les ont créées. Mais prenons garde, sans que nous nous en doutions, les traditions s'effacent chaque jour, les liens qui nous unissent à un passé, presque d'hier, tendent à se briser sans relâche. Il ne serait pas malaisé de faire à cet égard des expériences variées et de constater que les sujets tirés de la mythologie ou de l'histoire sacrée ne sont plus aussi familiers à nos enfants qu'ils le furent à la génération qui nous précéda.

Dans ses débuts de l'art, Grosse fait remarquer très justement que « toute œuvre d'art, prise en elle-même, n'est qu'un fragment. L'œuvre de l'artiste a besoin, pour être complète, des idées du spectateur. Ce n'est que de cette façon que naît ce tout que l'artiste a voulu créer. En tous cas, l'impression d'une œuvre d'art est tout autre pour celui qui sait compléter et interpréter ce fragment que pour quiconque doit se borner à l'impression immédiate de ce qu'il a devant lui, ce qui serait le cas, par exemple, d'un japonais, instruit, mais étranger à la civilisation européenne, qui aurait devant lui le Hunderdguldenblatt de Rembrandt... Notre japonais, compatriote des Korin et des Hokusaï, éprouve un plaisir esthétique à voir ce groupe et aussi le sentiment plus ou moins précis qu'il a devant lui une scène qui doit avoir une signification profonde. Mais c'est tout ; il ne peut pas aller plus loin dans l'interprétation

de ce qu'il a vu. Son sentiment est donc bien moins vif que celui d'un européen qui contemple le dessin de Rembrandt et qui sait que c'est Jésus de Nazareth qui guérit un enfant malade, le sauveur des opprimés, à qui viennent les pauvres et les malheureux et dont se détournent les riches et les puissants. »

Combien de nos contemporains ne sont pas beaucoup plus instruits, à cet égard, que le japonais lettré que supposait M. Grosse !

J'ai pu constater récemment à une exposition de peinture combien peu de visiteurs savaient encore ce que représentait un tableau intitulé « La piscine probatique ». Et quelles indications particulières ne faut-il pas pour goûter entièrement le charme d'un tableau de Breughel, transposant un recensement de Bethléem dans nos paysages flamands ?

Je proposerais, dans les visites et dans les leçons données en présence des objets, de mettre surtout au premier plan l'histoire de la civilisation, plutôt que l'histoire de l'art ; on le fait d'ailleurs tout naturellement lorsqu'il s'agit des civilisations antiques ou de l'Orient. Dans ces domaines, l'histoire de l'art ne se conçoit pas, sans qu'elle se confonde, pour une bonne part, avec l'archéologie. Est-il possible de porter un jugement exact sur la valeur esthétique des statues funéraires de l'ancien empire égyptien, si l'on n'a aucune idée du rôle que devaient jouer ces statues et des conditions dans lesquelles elles devaient être fabriquées, en vue de la sépulture, ou si l'on ignore complètement que le plus grand nombre d'entre elles devaient être cachées pour toujours, dans des réduits maçonnés ?

On ne pourra nier que celui qui a lu et étudié les deux volumes de Rambaud sur l'histoire de la civilisation française est mieux préparé, d'une manière générale, que quiconque, à l'étude des chefs-d'œuvre de l'art français ; il sentira plus facilement leur perfection, différente suivant le développement de la civilisation des grandes époques, que s'il s'appuyait seulement sur les impressions qu'il en ressent avec sa sensibilité d'homme du XX^e siècle. L'étude des chefs-d'œuvre des arts plastiques ou graphiques et

même des arts industriels présuppose les mêmes conditions que celles qui sont exigées pour goûter les chefs-d'œuvre littéraires.

L'admiration des reliques d'un passé, dont on est en train de perdre la tradition, risque de n'être souvent que du snobisme et de la passion d'antiquaire. L'intelligence de ce même passé fera naître ou développera le plus souvent l'admiration et le respect. Particulièrement dans le domaine artistique, le rôle joué par les œuvres, leur convenance plus ou moins parfaite avec le but envisagé par les artistes seront souvent la mesure de leur perfection. J'ajouterai même qu'il n'est pas impossible que la découverte de cette harmonie soit le meilleur stimulant dans les efforts de nos artistes pour créer des sources nouvelles de beauté.

Michel-Ange et Léonard de Vinci étaient des archéologues passionnés. sans que leur enthousiasme pour le passé ait étouffé leur personnalité ou les ait empêchés de produire de nouveaux chefs-d'œuvre. Quand Ronsard et ses amis s'enfermaient dans la retraite pour étudier Pindare, ce n'était pas pour faire du grec en français mais afin de préparer des voies nouvelles à la poésie française.

Ainsi donc, lorsque nous utilisons les collections des musées en vue de l'enseignement de l'histoire de l'art, mettons au premier plan l'étude générale des civilisations ; apprenons aux élèves à comprendre le rôle joué au milieu de celles-ci par les documents d'art. Disons moins souvent d'une manière autoritaire et parfois bien audacieuse : « Regardez, voilà quelque chose de beau ! » mais faisons en sorte que nos auditeurs soient saisis par les œuvres, d'une manière telle qu'ils reconnaissent d'eux-mêmes le beau dans ses diverses manifestations. Ne sacrifions pas l'intelligence au profit de la sensation ; restituons à la raison ses droits qu'on voudrait lui faire abdiquer au bénéfice exclusif de la passion.

---

# LES RUINES DES MONUMENTS DANS LA RÉGION RIVERAINE DU PIAVE ET LEUR RECONSTITUTION

*COMMUNICATION DE M. LUIGI COLETTI*
*Inspecteur honoraire des Monuments.*

L'arco del Piave, fra il Montello ed il mare ! Lungh'esso era un mirabile prosperare di campagne, popolose di ville. L'industre opera dell' uomo, che con saldi argini avea fin da remotissimo tempo (la poderosa via Claudia Augusta che ancor domina imponente sovra le bassure dei campi altinati, era probabilmente nel suo primo tratto anche un colossale argine del Piave) frenato le sue scorrerie per la piana, era andata guadagnando paziente alla agricoltura, anche il greto sassoso, che testimoniava il preistorico larghissimo letto del fiume. E, coll' antico costume di queste contrade, favorito dalla magnifica sicurezza pubblica della Veneta reggenza, il popolo dei contadini aveva dovunque disseminato sovra gli stessi campi lavorati, le sue case col portico e spesso con le immagini della Madonna e dei Santi sul muro. Quà e là, ai crocicchi, cappelline dette *capitelli* (forse perchè *in capite* delle strade) per la devozione del passeggero, ornati di immagini grossolane, ma significative nella loro ingenuità ed interessanti per lo studio della traduzione rustica degli originali d'arte, e della continuità dei tipi. Poi, orme di tradizioni sacre locali, risalenti talora alle origini del Cristianesimo, fissate in oratòri solitari, centro di feste sacre e profane. Poi le parrochie : le chiese per il regolare

servizio divino ; e intorno alla chiesa come altrove attorno al castello, era cresciuto il paese, il borgo, la cittadina coi suoi mercati, colle sue botteghe, colle sue case civili, centro di affari di vasti territori. I castelli, tranne qualche rara eccezione, erano ridotti poco più che un torracchione sbocconcellato, o delle muraglie cadenti. Ma per compenso i nobili cittadini, presi dalle *smanie per la villeggiatura*, s'erano costruiti ricche dimore estive sui loro possessi. Se i *capitelli* si ornano di povere iconi, se sulle pareti degli oratòri *pictores vagabundi* dello stampo e del valore di quel bizzarro Dario da Treviso o da Pordenone, ripetono con accenti dialettali che talvolta non mancano di vigore e di personalità, le storie dei santi apprese in una sommaria educazione artistica, presso qualche bottega cittadina, le chiese invece, non paghe dell' enorme S. Cristoforo dipinto, quasi sempre rozzamente, sulla facciata o sui fianchi (che ben da lunge lo vedesse chiunque non voleva in quel giorno morire !), chiamano pittori insigni ad affrescare il coro o qualche cappella, a dipingere la pala dell' altar maggiore. E le ville gareggiano in ciò colle chiese, solo domandando ai pittori soggetti profani e dilettevoli, piuttosto che edificanti. E così, dalla rigida e impacciata agiografia tre o quattrocentesca, alle opulenze della decorazione pordenoniana, e alle bravure tiepolesche, dall' ogiva e dal trilobo alle svelte arcate del rinascimento e a un sei e un settecento che trovavano, nella povertà campestre, un sapore di schiettezza e di semplicità dignitosa assolutamente ignote ai grandiosi deliri del barocco cittadino non v'era borgata, non *colmello*, non casa, si può dire, di questa fertile terra trevisana, che fra il verde delle vigne ed il buon odore dei fieni e dei pometi, non avesse un qualche suo segno d'arte, umile o grande, illustre o ignoto. Ma più spesso, per ragione stessa di questa grande dovizia, che l'arte rende quasi comune e famigliare, ignoto. La guerra si abbattè su questa contrada e, come tra gli uomini, ebbe le sue vittime tra le cose : colpì i capi insigni e gli umili soldati ignoti : squarciò le tele, schiantò le tavole, abbattè i freschi di pennelli maestri ma cancellò anche una infinità di questi umili segni d'arte

ignoti, che erano la fisionomia stessa del paese. Nella certezza di queste distruzioni, che non conosciamo e non conosceremo mai, nella certezza, che le granate, abbattendo i muri di qualche chiesa hanno anche sgretolato gli intonaci dipinti, che la calce discreta conservava alla curiosità e all' ammirazione di chissà quali posteri, è qualche cosa dell' angoscia oscura, che noi proviamo dinanzi a certe povere croci senza nome nei folti cimiteri lungo il Piave. E l'angoscia è più viva perchè queste distruzioni di opere d'arte lungo il Piave, note ed ignote, sono quasi sempre irreparabili.

Povera di pietra da taglio, la Marca Trevigiana svolge, caratteristica durevole nei secoli, una decorazione prevalentemente pittorica. Nel tre e nel quattrocento, le ricche finte tapezzerie, ed i finti marmi, sostituiscono sulle facciate delle case le cornici e i dentelli e i trafori e le lastre marmoree ; e così in Treviso ridevano di affreschi cavallereschi, ispirati a romanzi di origine francese, la loggia dei Cavalieri e la sala d'armi di un vecchio palazzo comitale ; affreschi mitigavano la cupa fierezza del palazzo comunale, e più tardi Dario, pittore mediocrissimo, ma buon decoratore, creava un tipo di decorazione gotico-mantegnesco, che i suoi vagabondaggi diffondevano per la Marca ed il Friuli. Poi, dal cinquecento, che diede il più largo impulso alla decorazione, formata di veri e propri quadri, di paesaggi, di figure campeggianti sulle facciate liberamente o inquadrate in fantastiche architetture dipinte, a sostituire le colonne e le statue (decorazione forse inventata da Giorgione, certo sviluppata dal Pordenone e dall' Amalteo) l'uso del colore, in luogo della pietra lavorata, si prolunga nel seicento e fin nel settecento, sempre meno vibrante e luminoso fin che si spegne negli intonaci di marmorino, simulanti le colonne ed i pilastri neo classici appena appena avvivati da qualche figurina chiaroscurata di bistro e di verde da G. B. Canal. Ma questi, uno dei migliori tiepoleschi, un po' torbido negli anni tardi ma in gioventù gareggiante col maestro per slancio ed ariosità, seguita a coprire nell' interno dei palazzi e sui soffitti delle chiese vaste zone di ottimi affreschi : e il Bisson lo segue, ben dentro nell' ottocento,

con una briosità rara nel secolo triste e grave. Orbene, un monumento, che sia formato di colonne e di cornici, di marmi e di pietre, una *architettura* insomma, nel senso ordinario della parola, si può con sufficiente approssimazione, ricostruire. Una statua — specie se di carattere decorativo — si può anche fino ad un certo punto, riprodurre. Ma un' archittetura, che sia ridotta a pittura, come quella della Marca Trevigiana, non può sperare nel miracolo della risurrezione. Un affresco una volta sgretolato è irreparabilmente perduto : ciò che era Tiziano, Pordenone, Paolo, Tiepolo, ciò che era indicibile vibrazione di luce e di colore non è più che malta, che sabbia, che polvere scura. È una tela lacerata da un proiettile o macerata dall' acqua, una tavola sfracellata dalle bombe, diventano, di rarità che erano, povera materia vile. La pittura così paga ben caro, colla sua fragilità, il prezioso privilegio del colore.

***

Corrado Ricci, insigne studioso e più ancora insigne cittadino, con gran cuore, e con gran previdente saggezza, prima ancora che l'Italia scendesse in guerra, ma quando già si sentiva, che la inesausta generosità del suo popolo l'avrebbe trascinata nel grande cimento, fece, con lavoro riposato e metodico, trasportare nell' interno i più insigni capolavori. Non voglio ripetere cose già note per la relazione del Fogolari e di altri sopraintendenti [1] e per il libro dell' Ojetti [2] ; ma ricorderò : dalla provincia di Treviso, la Madonna del Giorgione di Castelfranco, la pala del Cima di Conegliano, quella del Pordenone a Susegana ; da Venezia oltre ai maggiori dipinti delle Chiese e delle Gallerie, le immense tele di Paolo del Tintoretto e di altri in Palazzo Ducale. Ma allora l'opera del Ricci fu ostacolata aspramente.

Poi quando cominciarono i danni dei bombardamenti aerei, specialmente quando una bomba distrusse, la notte del 24 Ot-

1. *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica istruzione*, 1918.
2. *I Monumenti italiani e la guerra.*

tobre 1915, il soffitto della chiesa degli Scalzi a Venezia col *Trasporto della Santa Casa* di G. B. Tiepolo, tutti trepidarono e corsero ai ripari. Ricominciò, stavolta spontaneo, l'esodo delle opere trasportabili oltre Appenino e si tentarono difese di saccate alle scolture, di materassi e di tele ai mosaici ed agli affreschi. Poi quando la sfortuna delle armi colpì momentaneamente l'esercito italiano, che dovette ritirarsi al Piave, fu una furia di raccogliere e trasportare nella confusione, nella fretta, nell' orgasmo del momento, i quadri e gli altri oggetti di pregio, che ancora rimanevano delle zone minacciate. Giova ricordare i nomi dei valorosi, che si prestarono all' opera ardua e talvolta perigliosa : Ojetti, Fogolari, Ongaro, Moschetti, Gnoli, Nicodemi, Colasanti, e in Treviso, modestamente, ma utilmente, Bailo, Linzi, Garzoni, Battistel. Il lavoro di questi benemeriti fu così proficuo, che ben poco di quel che si poteva e doveva salvare, risase o al di là del Piave, o in zona pericolosamente battuta : i Tiziani di Castelroganzuolo, che poi il parroco nascose e contese tenacemente alle rabbiose ricerche nemiche, il Gerolamo da Treviso ed i Pordenone di S. Salvatore, che poi furono ritirati dagli stessi proprietari — sudditi nemici —, il Cimesco di S. Fior, occultato dalla fabbricieria, due Bissolo a Levada, un Pordenone a Moriago e poche altre cose, tra le quali nessuna di sommo pregio. Sicchè il ben organizzato ufficio nemico per la rapina delle opere d'arte dovette accontentarsi di ben magra messe e si sfogò sulle biblioteche e sulle secondarie raccolte private, mentre i nobili collezionisti che abbondavano nell' esercito nemico, si dedicarono alla... raccolta di qualche vecchio mobile nelle dimore signorili del Friuli, del Cadorino e del Trevigiano.

Ma per gli affreschi, che, di tutte le epoche dell' arte, pregevolissimi, arricchivano in gran numero gli edifici della zona del fuoco, pur troppo non v'era tutela alcuna efficace. Di alcuni a Treviso (i mirabili paggi del monumento d'Onigo a S. Nicolò, e le più interessanti figure del Capitolo dei Domenicani) fu eseguito lo stacco : operazione difficile e paziente, che non poteva certo farsi

a poche centinaia o a poche decine di metri dalle rive del fiume, sotto la mitraglia e le fucilate. Nè parliamo di quelli rimasti al di là...

E pur troppo vi sono perdite irreparabili.

Nel castello di S. Salvatore di Collalto, che per la sua posizione elevata era l'occhio nemico su tutta la piana veneta, v'era la cosidetta Cappella vecchia, piccolo edificio dalla modesta apparenza di un sacello campestre, che racchiudeva nell' interno tesori d'arte. V'erano, innanzi tutto, affreschi trecenteschi, raffiguranti fatti della vita di Cristo e di Maria, di S. Prosdocimo, di S. Giorgio e di S. Orsola. Attribuiti a maestri romagnoli dal Cavalcaselle, lo Schlosser vi notò, con acuta indagine, due maniere diverse, una delle quali, più fine, avrebbe potuto riferirsi a Tommaso da Modena. Il Venturi ricollocò tutti questi affreschi nella sfera di influenza dei maestri di S. Nicola da Tolentino. Noi crediamo che fore convenga riprendere la ipotesi dello Schlosser, specialmente per confronti con degli affreschi trecenteschi, che abbiamo recentemente messo in luce nella chiesetta di S. Lucia a Treviso e dei quali non è ora il caso di parlare, ma che sono assai interessanti, perchè collegano l'arte di Tommaso con quella di altri celebri pittori veneti, e forse anche con questi affreschi di S. Salvatore. Ma ahime! lo studio e la discussione ora non si potrà più fare che sulle vecchie riproduzioni fotografiche, poichè la cappella è crollata e gli affreschi sono caduti a terra, ridotti miserabile calcinaccio. Subito dopo l'armistizio non ne rimaneva che una parte del drago ucciso da San Giorgio, e le intemperie abbatterono ben presto anche questo. E accanto agli affreschi Tommaseschi, travolti nella stessa rovina, ve ne erano altri del Pordenone : *l'Annunziata, la Fuga in Egitto, la Strage degli innocenti, l'Adorazione dei Magi, Cristo e la Maddalena, la Resurrezione di Lazzaro, il Giudizio universale, la Visitazione, Cristo al Limbo, la Trasfigurazione.* Rimasero solo pochi frammenti della *Fuga in Egitto* pietosamente raccolti, più che altro ormai per il loro valore di reliqua storico artistica. Erano fra le migliori cose del Pordenone, già uscito dalle impac-

ciate e sforzate durezze della sua origine tolmezzina, ma non ancora gonfiato nella sua grandiosità assai spesso teatrale ; castigato come non mai, sebbene come sempre facile, vivace e luminoso.

E non li vedremo mai più !

Altri Pordenone andarono distrutti, che ornavano la casa Doro a Conegliano.

Quasi in faccia a S. Salvatore, sulla riva destra del Piave, luogo di furibonde lotte, Nervesa racchiudeva nella villa Berti, già Soderini, un' altro giojello. Tiepolo vi aveva dipinto una stanza coi fasti della famiglia Soderini e sul soffitto la gloria della famiglia stessa. Il soffitto era su due piani, ben coordinati dalla insuperabile forza e fantasia decorativa del grande maestro : tra l'uno e l'altro, nascoste, ampie feritoie lasciavano irrompere torrenti di luce, che specialmente al tramonto davano una vibrazione così intensa, una così fusa intonazione aurea alle pitture, da produrre un effetto unico. La luce solare degna aureola alle pitture di un Tiepolo : o le pitture di un Tiepolo degna mèta al radiar del sole ! Scomparse ! Irreparabilmente scomparse ! Nell' inverno del 1918, con raro ardimento, furono staccati alcuni avanzi, ma non si sa che fine abbiano fatto. Ora non restano che due storie della vita di Cleopatra dello Zugno, discepolo del Tiepolo.

Dell' altro valente scolaro, il Canal, andarono distrutti i pregievoli soffitti delle chiese di Cusignana, Arcade, Spresiano, Fagarè, Salgareda, Ponte di Piave, Sernaglia ! Di Paolo e degli scolari è perduta la sontuosa decorazione del Palazzo da Mula a Romanziol, ridotta un cumulo di rovine.

Attribuita in parte a Tiziano, da vecchie tradizioni locali, ma più probabilmente opera di un suo scolaro, forse il Beccaruzzi, la cosidetta casa dell' Invidia a Treviso, tipico esempio di facciata dipinta del XVI sec., è stata ridotta da una bomba in cosi miserando stato che ripararla è impossibile, e per quanto, come di una persona cara, si cerchi prolungarne l'esistenza, sarà necessario abbatterla staccandone quanto vi resta di decorazione a fresco.

Queste son le rovine, accanto a quelle massime di Venezia agli Scalzi, a S. Maria Formosa, a S. Giovanni e Paolo e a S. Francesco della Vigna, maggiori ; e le minori tante, che non è il caso di riportarle in una memoria che non intende essere una statistica [1].

A talune si è potuto porre o si porrà rimedio.

L'Oratorio di S. Giorgio di Ormelle presso l'antico romano Stabiuzzo (Stablutium) fu completamente scoperchiato. Sulle mura un artista rozzo ma interessante, che forse aveva frequentato la bottega di Antonio Vivarini, e diffondeva, in ritardo, per le campagne opitergine, gotico svolazzar di vesti e frondeggiar d'alberi pisanelliano, lo stesso artista forse, che ornava un' altro oratorio (quello di Zoppè, pure maltrattato e profanato dalle occupazioni militari) di pitture, solo ora rimarcate, ma assai notevoli, vi aveva dipinto, intorno al 1466 un' *Ultima Cena*, vari santi e delle graziose storie di S. Giorgio : « chomo San Zorzi chavaliero trovò la « donzella solleta suso la riva de lo lago e domandò che la faceva « e quala nacion la era. Ella respose io son pagana e fiolla de lo « re de la città e aspetto uno dragon che me debia manzare e charo « mesiere tolete via presto che lui non ve alcise e san Zorzi dice « se tu voi credere in Jhesù Christo e farete battezare de questo « dragon te voio liberare, ella respose messere questo voio fare « etc. »

Questa adorabile ingenuità, che si corrisponde perfettamente dalla leggenda alla sua traduzione figurativa, si concretava anche in purità di colori. E i colori furono cosi buoni e saldi che io rividi la vetusta pittura dopo parecchi mesi di intemperie, brillante e tersa come prima non mai !

Ora per accurato lavoro del Ministero delle Terre Liberate si è rifatto il tetto sul modello del vecchio con semplici capriate a vista su mensoloni di legno.

Ma altrettanto convien fare in un' altro Oratorio — quello di

1. Vedi oltre la mia relazione 27 marzo 1919 alla Comm^ne Provinciale dei Monumenti di Treviso, l'opuscolo *Il Martirio di Treviso* e l'altro di S. E. il Vescovo di Treviso sulle chiese della sua Diocesi martoriata.

S. Daniele, ignorato e sperduto sopra un ameno colle presso S. Salvatore, nel quale son curiose pitture del tardo quattrocento datate e firmate da *homo Mattio di Abarovera.*

Nel maestoso tempio di S. Nicolò di Treviso si stanno ora rimettendo a posto con meticolosa cura le imponenti vetrate, che le bombe avevano abbattuto.

I quadri, che erano stati asportati sono ora quasi tutti ritornati alle loro sedi per cura della sopraintendenza delle Gallerie e del suo direttore prof. Fogolari ; e si è approfittato dell' averli sottomano per procedere a diligenti restauri di quelli che ne avevano bisogno, di tutti a prudenti puliture.

Anche si sta rimettendo a posto la Gipsoteca canoviana di Possagno che pure aveva sofferto. E pur troppo anche quì, trattandosi di gessi, prima colpiti e spezzati, poi infracidati dall' acqua, spesso il danno è irreparabile.

Ma se, per le ragioni dianzi esposte, gran parte delle rovine causate dalla guerra ai monumenti lungo il Piave, non sono in alcun modo risarcibili, tuttavia in qualche raro caso, si è potuto procedere ad un ripristino veramente degno di nota.

La chiesa di Follina, annessa all' antica abbazia, di struttura gotica, di origine cistercense del XIV secolo, forte e severa, era stata, a metà del XIX, impiastricciata dal Segusini in quell' orribile gotico del 48, presuntuosa e goffa caricatura dell' autentico, tutto stucchi e legno verniciato, che nascondevano sotto banali volute e riccioli capricciosi la austera nudità delle pareti e del tetto.

Una bomba intelligente, senza recar gravi danni alla ossatura antica, strappò in parte la mascheratura, e mise in luce elementi tali da poter consentire una precisa ricostruzione anche della parte decorativa.

E così la Sopraintendenza ai Monumenti del Veneto, per opera del suo direttore Ing. Ongaro, dell' arch. Forlatti e del pittore Nardo eseguì il ripristino della antica chiesa, collegata colla storia di una delle più antiche badie cistercensi d'Italia (la quarta), in modo veramente encomiabile. Spesso, come per la decorazione dei lis-

telli, che incrociandosi formano i cassettoncini del tetto, il dotto intuito dei ricostruttori, precorse la scoperta di elementi autentici di conferma. Ora la bella chiesa è tutta ripristinata nella sua primitiva austerità ; coll' alta navata centrale e coll' alto transetto, col tetto a capriate, coll' efficace alternarsi del bruno mattone cappuccino al grezzo intonaco, alla pietra (come di pietra sono anche le colonne), colla sobria decorazione di fasce dipinte sotto i mensoloni del tetto e attorno agli archi.

A compir l'opera si sta ora liberando dalle private abitazioni che lo deturpavano ; e ritornando all' antica forma il bellissimo chiostro romanico, anteriore di forse un secolo alla chiesa, di tipo unico nella Trevigiana, e raro in tutta la regione veneta.

Lavori del genere si stanno ora compiendo nel Duomo di Oderzo (XV secolo) che pure abbe a soffrire per la guerra.

Ma ad un impresa maggiore conviene accingersi, alla quale ci è grato interessare anche gli amici stranieri.

Ed è il restauro della gloriosa Abbazia di Nervesa, amorosamente indagata dal Battistella.

Una chiesa gotica, cistercense forse, con trace anteriori romaniche, e forti rimaneggiamenti del seicento ; un bel chiostro gotico quattrocentesco a due piani, con capitelli riccamente scolpiti ; sale del rinascimento, nelle quali, ospiti degli abati commendatori di Collalto, passarono illustri letterati, quali il Della Casa. Questo era, pur nel suo più recente abbandono, triste contrasto con la prosperità di un tempo, l'Abbazia di Nervesa.

Le artiglierie nemiche ne fecero scempio e, nella mischia del Giugno 1918, anche vi si combattè furiosamente. Ora le mura della chiesa sono squarciate ; caduto in gran parte il torrione campanario, sovrastante, esempio raro nel nostro territorio, la cupola centrale ; abbattuto completamente il chiostro : e in gran parte la facciata della chiesa. Solo sovra la porta, si libra ancora, in un buon fresco del primo cinquecento, l'Angelo Annunciatore

*della tant' anni lagrimata pace,*

e poichè manca dall' altro lato la Vergine, par quasi, che da quell'

altezza di muro sospeso a mezz'aria, e di poggio dominante, il buono annunzio si diffonda giù verso il piano, giù verso il mare, giù verso il mondo degli uomini...

Qualche traccia di altro affresco affiora sotto la calce nell' abside.

Durante la guerra furono raccolti e messi in salvo i capitelli e le ghiere degli archi e le colonne del chiostro. Costruzione di scarsa decorazione pittorica e nella quale, specie per l'abside in pietra e per il chiostro, l'elemento puramente architettonico ha valore cospicuo, il suo ripristino è relativamente facile. Ma una volta rifatto il monumento e richiamativi i religiosi a custodia e a celebrazione del culto, esso sarebbe, per quanto bello e interessante, pur sempre povera cosa ed incompiuta se vi mancasse il segno solenne delle grandi pagine di storia, che intorno ad esso si sono svolte. Storia e gloria non solamente italiane : sia perchè alle battaglie, che lungo il Piave, e il Montello ad il Grappa si combatterono parteciparono a simboleggiare la intima riunione degli alleati, a ricambiare nel Tomba la fraternità di sangue di Bligny, parteciparono rappresentanze degli eserciti alleati accanto alle truppe italiane ; sia perchè le battaglie sul Piave segnano veramente i punti critici della guerra mondiale : quella di Giugno, la fine del periodo di espansione e di iniziativa degli imperi centrali, quella di Ottobre il principio del tracollo finale.

E perciò per il museo delle battaglie del Piave, che noi ci proponiamo di fondare nella ristorata Abbazia di Nervesa, noi osiamo chiedere la collaborazione agli alleati per quanto riguarda la loro partecipazione a quelle battaglie.

***

Ritorniamo, per chiudere, dopo questa digressione più storica che artistica, a tema più strettamente artistico anzi estetico.

In faccia all' Abbazia di Nervesa sull' altra sponda siede come si è detto il Castello di Collalto, S. Salvatore. Dimora veramente principesca, formatasi nei secoli con successive aggiunte; più

che un castello, una riunione di palazzi, racchiusi in una forte muraglia merlata, vigilati dall' alta torre poderosa. Le più preziose cose d'arte, che quì si contenevano, i freschi trecenteschi e quelli del Pordenone sono irrimediabilmente perdute ; gli edifici di abitazione resi inservibili richiederebbero al restauro spese favolose. La muraglia di cinta è quasi intatta. Il torrione è diroccato, per lungo, a metà, e dalla sua altezza di rudere sbranato dai colpi rabbiosi delle artiglierie, domina ancora la vasta rovina degli edifici di ogni secolo ai suoi piedi. Il tutto su di una collina ben in vista da ogni parte. Uno spettacolo di una bizzaria e, nel suo orrido, di una bellezza indescrivibile. È la creazione fantastica di quel tremendo artefice dell' età nostra che è l'esplosivo. Un documento della guerra di singolare efficacia, prodigiosamente vivo, nella sua fissità. Noi crediamo, che in luogo di pensare a ricostruzioni impossibili o inutili, convenga qui lasciare intatte queste rovine, ed anzi *fermarle* nel loro stato attuale.

Sarebbe questo forse, in un epoca come la nostra che, dobbiamo riconoscerlo, non ha trovato ancora la sua grandezza artistica, il monumento più spontaneo, più vero, più suggestivo, più ideale e più reale insieme, di quella cosa terribile e grande che è stata la guerra.

L'arte per la guerra molto ha sofferto — e ricordiamo qui accanto a quelli di Venezia, di Nervesa e di Salvatore i nomi di Reims e di Ypres — l'arte, questo sublime gioia del progresso umano, vorrebbe pur tuttavia offrire i suoi doni alla celebrazione della guerra, questa atroce necessità del progresso umano. Ma forse meglio non può, che colle stesse opere della guerra : chè l'opera, anche del genio più alto sarebbe forse povera cosa di fronte alla grandezza dell' evento.

---

# L'ÉVOLUTION DES IDÉES CONCERNANT LA RESTAURATION DES MONUMENTS ARCHITECTURAUX ET DÉCORATIFS DEPUIS LE MILIEU DU XIXe SIÈCLE AUX PAYS-BAS.

*COMMUNICATION DE M. CUYPERS*

S'il m'est permis de vous adresser quelques paroles à propos de l'évolution des idées concernant la restauration des monuments d'architecture et des arts décoratifs, depuis le milieu du XIXe siècle dans les Pays-Bas, je veux d'abord vous dire combien l'initiative de la Société de l'Histoire de l'Art français a été appréciée dans notre petit pays.

C'est comme représentant de notre Société d'Architectes, comptant près de 400 membres, que j'ai été envoyé à la capitale de la France, toujours foyer du développement intense des Beaux-Arts.

C'est au milieu du XIXe siècle que la situation matérielle, ainsi que la vie intellectuelle dans les Pays-Bas s'étaient assez rétablies après les bouleversements du commencement du siècle, pour pouvoir s'intéresser effectivement aux monuments architecturaux du passé, et pour entamer leur restauration, bien nécessaire du reste, si l'on voulait prévenir une entière destruction dans un avenir peu éloigné.

Non seulement l'entretien faisait souvent défaut mais, plus d'une fois, des changements de destination, faits sans le moindre respect des œuvres, les avait mis dans un état bien piteux.

C'étaient surtout les constructions du moyen âge, dont la restauration était entreprise avec le plus d'élan, qui avaient souffert le plus. A côté de la nécessité matérielle, il importe de constater que le mouvement du Romantisme était surtout favorable à ces restaurations. C'était donc, non seulement l'expansion du caractère national, mais encore le réveil de l'esprit du moyen âge catholique qui trouvait, par les libertés que le libéralisme avait apportées dans la vie publique, la possibilité de reprendre son rôle dans le domaine des beaux-arts.

Dans tout cela il semble bien que la situation dans les Pays-Bas différait peu de celle que l'on rencontrait dans cette période en France, en Belgique, en Angleterre, et dans les pays allemands ; les révolutions de 1792, de 1830 et de 1848 avec leurs conséquences avaient répandu les mêmes idées dans ces pays de l'Europe occidentale.

On peut se placer à deux points de vue dans la question de restauration : en premier lieu, si l'on se propose spécialement de remettre le monument entièrement dans l'état primitif de sa fondation, en ôtant toutes les additions, écartant tous les changements qui ont eu lieu dans le cours des siècles. On pourrait l'appeler le point de vue *architectural*.

En second lieu, si l'on désire surtout conserver dans le monument tout ce qui peut avoir la moindre valeur historique en rapport avec les destinées quelquefois très diverses durant les siècles qui se sont succédés. Appelons celui-ci le point de vue *archéologique historique*. Ces deux principes ont été posés depuis le commencement ; le nombre de leurs adeptes n'est pas égal.

Les architectes professaient en général, au XIX^e siècle, à force de composer en style historique, le principe de vouloir développer leurs œuvres en appliquant non seulement les principes, mais même les formes de l'une ou l'autre période historique, à l'exclusion de

toute autre influence. Ils regardaient donc les additions, les décorations et les changements des périodes ultérieures, dans tout monument, comme des lésions à son caractère primitif. Voilà les représentants les plus actifs et les plus nombreux de la première période.

Ce seul raisonnement des architectes suffisait souvent pour faire disparaître non seulement des détails, mais des parties de constructions, flèches de tours, portails, plafonds du XVIIIe siècle exécutés en plâtre, même des clôtures de chœur Renaissance d'une haute valeur, posées dans un monument gothique.

Dans les Pays-Bas, une circonstance particulière a beaucoup contribué à accentuer cette tendance.

En 1852, la hiérarchie catholique fut reconstituée. Depuis 1572, les pouvoirs officiels s'étaient opposés à tout exercice public du rite catholique. L'amélioration de la position de l'Église catholique a contribué beaucoup à favoriser l'initiative des fidèles qui désiraient remettre en honneur leurs vieux temples. Tout ce que le temps de la Renaissance, ou les temps ultérieurs, avaient introduit ou apposé dans les monuments du moyen âge était regardé non seulement comme ne s'accordant pas avec les idées liturgiques qui doivent dominer tout l'art ecclésiastique, mais encore comme représentant la Réformation du XVIe siècle et l'antagonisme avec la culture du moyen âge. Il faut bien admettre que les exemples donnés par les iconoclastes au XVIe siècle, par ceux qui, au XVIIIe siècle, appliquaient des couches de plâtre pour couvrir tantôt la pierre de taille, un peu trop brunie par le temps et l'éclairage aux chandelles, tantôt peintures sur toiles des parois et plafonds, qui leur semblaient avoir des couleurs trop vives, paraissaient témoigner, dans ces différentes expressions d'art, une nature tellement disparate et incompatible que, dans la restauration, il fallait choisir entre les différents caractères.

Voilà pourquoi on ôtait les boiseries, les plafonds, les sculptures, les cheminées, les autels, les balustrades de galeries, suivant les idées de l'école signalée en premier lieu.

Pour ce qui regarde la « *restauration proprement dite* », il est clair que l'on s'est trouvé d'accord pour remplacer toutes les parties détériorées, pourries, usées par le temps, par de nouveaux matériaux d'une solidité parfaite.

Cependant, aussitôt qu'on se met à l'œuvre pour restaurer un grand bâtiment, il est évident que les endroits endommagés s'enchevêtrent constamment avec des parties qui n'ont souffert que très peu. C'est dans la juste mesure de la conservation et du renouvellement qu'on peut juger du tact du restaurateur.

Une autre circonstance d'une influence très notable sur le système général de restauration depuis 1850 jusqu'à la fin du siècle est que la grande majorité des monuments dont la restauration était urgente, dataient du moyen âge, donc de l'époque romane et gothique. L'école d'architecture qui prenait le caractère gothique comme point de départ de ses nouvelles créations montrait alors peu d'intérêt et de sympathie pour tout ce qui provient des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles ou d'origine ultérieure, et se croyait donc bien autorisée à enlever toute addition de ces derniers siècles.

Il n'est pas étonnant qu'on se soit adressé de préférence à des architectes qui montraient dans leurs œuvres de la sympathie pour les formes du moyen âge, pour la restauration de ces monuments, plutôt qu'à d'autres, n'ayant pas orienté leurs études archéologiques de ce côté.

Si, dans le cours d'une restauration, il faut non seulement reconstituer, mais même agrandir la construction pour des exigences de destination du monument, bien des architectes se croient absolument obligés, repoussant toute autre influence, d'exécuter ces parties nouvelles en reproduisant les formes anciennes pour satisfaire à l'harmonie de l'ensemble. Cependant d'autres prétendent que cette méthode d'imitation du style ancien ne contribue pas à la valeur artistique de l'ensemble.

Comme le système que nous avons nommé architectural dominait surtout au milieu du XIX^e^ siècle, on l'a appelé, dans les contro-

verses, « l'ancien système ». Tandis qu'on s'est plu à désigner sous le nom de « système moderne » l'ensemble de différentes thèses votées à très grande majorité dans une réunion annuelle de la Fédération archéologique des Pays-Bas, en 1915, à Arnhem.

Toutefois il a existé depuis longtemps en Hollande, tout aussi bien que dans les pays environnants, un groupe d'archéologues, d'amis des beaux-arts et de l'histoire et même des architectes, qui se sont toujours opposés aux applications extrêmes du système de l'unité de style ou ancien système.

Les défenseurs du système croyaient voir l'origine de ces attaques dans une antipathie contre tout ce qui avait rapport au moyen âge.

Si nous indiquons à présent quelques vues générales sur ce système, que certains promoteurs ont baptisé du nom de « Moderne », et si nous ne nous attachons pas outre mesure aux cas extrêmes qui appellent des solutions radicales, on pourra bien admettre que dans tout ce mouvement il s'agit d'une *évolution naturelle* des idées concernant la méthode de restauration aboutissant à des principes généraux, qui emportent la sympathie d'un nombre grandissant de ceux que nous considérons capables de juger une question aussi délicate et aussi compliquée que l'art de la restauration des monuments.

Le grand progrès que l'étude de l'histoire des Beaux-Arts a fait dans le dernier quart du siècle passé, alors que l'on ne s'est plus arrêté aux formes extérieures, mais qu'on a compris que l'ensemble de ces formes avait surtout sa valeur en rapport direct avec la vie, les coutumes et les idées de nos ancêtres et que toutes nos œuvres, même les restaurations, doivent être guidées aussi bien par notre *cœur* que par notre *esprit*, ont déterminé dans les dernières années un plus grand nombre d'artistes et d'archéologues à embrasser les principes dits « modernes ».

Les modernes ont posé surtout la thèse, que *restaurer* ne doit pas être *renouveler* ; mais qu'il s'agit de mettre le monument dans

un état de solidité constructive tel, que son existence ne risque rien, et que non seulement l'ensemble et les détails de son aspect nous donnent autant d'indications sur son origine et son développement que possible, mais encore que cet aspect exprime une harmonie artistique, tant en formes qu'en couleur.

Il s'ensuit que les *rénovations* doivent être réduites au minimum, que tous les matériaux qu'il faudrait déplacer doivent autant que possible être replacés.

La grande *différence de vue* se dessine clairement dès qu'il s'agit de faire un détail ou une partie plus importante qui *n'existe plus*. Quand il ne s'agit pas simplement de compléter des formes purement géométriques. Comment faut-il traiter, par exemple, les meneaux d'une fenêtre, la boiserie d'une porte d'entrée, la silhouette d'un pinacle dont le modèle n'est plus en place, ou la sculpture de crochets et de fleurons dont il ne reste plus de traces visibles ?

Comme principe l'on pose qu'il ne faut jamais faire du quasi ancien, donc du faux, afin que le visiteur de l'avenir se rende bien compte que ce qu'il voit là date du temps de la restauration.

Il y a encore une infinité de solutions qui varient entre les deux extrêmes.

Comme artiste, le restaurateur doit toujours avoir soin que son œuvre soit en harmonie avec l'ensemble : les meilleurs vitraux de la Renaissance s'associent parfaitement avec la structure en pierre de taille d'une fenêtre du XV^e^ siècle ; des buffets d'orgues du XVII^e^ siècle peuvent décorer, en parfaite harmonie, le fond occidental d'une basilique gothique parce que les différents artistes ont senti chacun la valeur des grandes lignes.

Les modernes exigent donc dans les restaurations une harmonie, non en similitude, dans les détails, avec ceux de l'entourage, mais avec le sentiment de l'artiste moderne. Constatons ici que, dans la pratique, la Commission gouvernementale, instituée pour la conservation des monuments depuis cinq ans, organe officiel du

Gouvernement, et la Société des Architectes admettent différentes solutions d'après la situation des œuvres.

Par exemple, pour la sculpture décorative d'une cathédrale, tantôt les sculptures nouvelles sont exécutées dans le caractère et suivant les grandes masses des modèles gothiques, pourvu que les modèles nouveaux attestent, dans leur conception et dans leur exécution, l'œuvre d'un artiste original et conscient de sa tâche, tantôt on approuvera que non seulement le détail sculptural ou décoratif, mais même les détails d'architecture, soient d'une composition entièrement moderne, pourvu que l'architecte et le sculpteur témoignent de ce sentiment d'harmonie avec l'œuvre ancienne, qu'il n'est pas donné de définir en deux mots, mais qu'il faut laisser juger par des hommes doués d'une nature artistique, secondée par des études sérieuses et une longue pratique de l'Art.

Tous les partis intéressés s'accordent, à penser qu'indépendamment des différentes manières de restaurer, il faut absolument que dans *chaque cas spécial*, pour chaque monument et pour chaque partie, après une étude approfondie de la valeur historique, artistique et constructive de l'objet en question, on indique les relations entre les diverses règles générales qui ont été formulées par la Fédération archéologique des Pays-Bas en 1915, parce que l'application de toutes les règles ne pourra jamais être absolue. Il faudra chaque fois trouver une voie moyenne, entre le *maintien* des matériaux anciens, la nécessité d'une construction solide et durable et les désirs de l'archéologue de trouver assez de pièces de témoins. Le restaurateur aura réussi, s'il parvient à maintenir l'équilibre entre ces exigences bien opposées.

---

# PROBLÈMES CONCERNANT LA CONSERVATION ET LA RESTAURATION DE MONUMENTS AYANT SUBI DES DOMMAGES DE GUERRE

*COMMUNICATION DE M. ANTONIO MORASSI*
*Inspecteur des Monuments de la Vénétie Julienne.*

Lo stato giuristico presentatosi all' Italia nella Regione Giulia non offriva nessuna guarentizia per la tutela dei monumenti d'arte, dacchè fu accettata la legislazione austriaca, che non conosceva un codice delle Antichità e Belle Arti propriamente detto. Il bando Cadorna, che assicurava solo in parte l'incolumità del patrimonio artistico nelle nuove regioni, si dimostrò insufficente col succedere delle autorità civili a quelle militari ; e fu allora che il Commissariato generale civile per la Venezia Giulia provide alla tutela dei monumenti con uno speciale decreto in cui sono riassunte le disposizioni più importanti delle leggi italiane. Il nuovo Ufficio delle Belle Arti ha ottenuto, con decreti susseguenti, attribuzioni che ancora oltrepassano quelle delle altre Sopraintendenze, ed esercita un controllo su tutta l'opera di ricostruzione che si sta compiendo nei paesi devastati. Sono state stabilite le zone monumentali e le zone di rispetto al paesaggio, che vietano il sorgere di nuove costruzioni non approvate dall' Ufficio anzidetto. Oltre a ciò è stato disposto che tutti i monumenti commemorativi di guerra fossero esaminati da una apposita Commissione. Speciale cura è stata rivolta alla tutela dell' architettura paesana.

I danni di guerra ai monumenti d'arte nella Venezia Giulia sono considerevolissimi lungo tutta la fronte di Val del Ferro, dell' Isonzo, del Carso. Tra i monumenti danneggiati più importanti vanno menzionati : oltre la metà delle chiese tra Pontebbo e Tarvisio, la maggior parte costruzioni tardo-gotiche del 400 e 500 ; a Malborghetto, il Palazzo Iesi, del 600 ; a Plezzo, la chiesa di S. Maria in Campo ; a Tolmino, S. Ulrico ; a Volzana, S. Daniele ; ad Auzza S. Martino, tutte costruzioni del 4 e 500, con interessantissime pitture ; i castelli di Gorizia, di Rubbia, di Moncorona, di Duino ; l'affresco del Quaglia del Duomo di Gorizia ; i palazzi Torriani, de Fin a Gradisca ; la villa Attems di Podgora ; S. Giovanni al Timavo ed una infinità di altri minori.

Nella ricostruzione di questi edifici si presenta un problema non facile : quello del restauro architettonica. Che in pittura e scultura il restauro debba limitarsi alla pulitura, all' allontanamento delle vernici, delle superfetazioni per puramente consolidare i dipinti senza ritoccarli o ravvivarli o aggiungerci parti nuove, su ciò son tutti d'accordo. Altri criteri invece si adottano per il restauro dei monumenti architettonici. Perchè ? Architettura, scultura e pittura non rappresentano forse per le nostre percezioni visive una unità indissolubile ? E architettura non va considerata come pittura nei suoi giochi di luce-ombra, di toni, di linee ; e come scultura nello svilluppo delle masse, dei piani, degli elementi plastici volumetrici ? Se tutto ciò è vero, non è men vero che l'architettura possiede sue qualità proprie — costruttive — l'essenza di una vita che si sviluppa — come la musica — nel succedersi e nel fondersi dei suoi elementi tectonici, di cui l'uno è legato all' altro da un nesso continuo ed indissolubile. Affinchè adunque una architettura si svolga nella pienezza della sua armonia e nel suo vero ritmo, è necessario che sia completa. Ma tra l'essere originariamente completi e l'essere completati, la differenza è profonda, essenziale. Anzitutto, perchè il deterioramento d'un edificio è già un fatto storico e l'edificio danneggiato un monumento che testifica una realtà del passato. La sua ricostruzione diviene da

per se sola una negazione di esso fatto, un voluto annientamento della sua realtà. Secondo, perchè la ricostruzione nello stile antico è imitazione moderna, cioè adattamento artificioso di plastica o architettura dentro i limiti di forme e complessi non più vitali. Terzo infine, perchè nulla ci garantisce che la ricostruzione, per quanto eseguita con la massima accuratezza, sia giusta e le scorte su cui si basa il restauro architettonico infide.

Se queste sono le ragioni che militano in favore dell' assolutismo storico artistico a negare il diritto del restauro architettonico, altre ragioni si contrappongono ad affermarlo :

1) La conservazione del fabbricato, divenuto più forte e resistente, quando è sorretto, coperto e connesso con le nuove mura.

2) L'interesse pratico dell' edificio, sia chiesa o villa o palazzo o castello, che tra suoi diritti di esistenza di fronte a necessità vitali.

Ora ci si chiede : Quando, per le ragioni or dette, un edificio dovrà essere reintegrato, le parti nuove come si ricostruiranno ?

L'edificio potrà essere reintegrato nella sua ossatura e nella sua decorazione geometrica e volumetrica, ma in tutto deve essere riconoscibile come aggiunta posteriore e moderna, ben lontana da ogni tendenza falsatrice. Viene da se che per non interrompere l'armonia delle sue linee e delle sue masse in un modo troppo violento, le nuove parti dovranno adattarsi alla struttura preesistente. Le complicate sagome gotiche o barocche, per es., potranno facilmente essere completate nella loro struttura semplificate secondo le tendenze tectoniche e sintetiche della sorgente arte moderna.

---

# LA CONSERVATION DES MONUMENTS ANTIQUES ET HISTORIQUES EN TURQUIE

*COMMUNICATION DE S. E. HALIL BEY*

*Délégué officiel de la Turquie.*

La question de la conservation des monuments antiques et historiques en Turquie attirait depuis longtemps déjà la sérieuse attention du Gouvernement Impérial Ottoman et, ces derniers temps, cette attention s'est changée en véritable sollicitude. En effet, aux efforts déployés de tous temps par le Service des Antiquités, vint s'ajouter une Commission spéciale et permanente, sous la présidence du Ministre de l'Instruction Publique, et composée d'archéologues, d'historiens, d'architectes, etc., avec but de seconder le Gouvernement dans cette tâche aussi difficile que délicate. L'œuvre en elle-même, nous le répétons, est des plus ardues et nécessite, outre un travail assidu, des dépenses formidables qui, très souvent, viennent à l'encontre de la meilleure volonté du monde. Car la Turquie est, sans contredit, l'un des pays les plus riches en ruines et en monuments historiques de toutes les périodes de la civilisation antique qui sont, en général, situés à des grandes distances de la capitale ou les chefs-lieux de départements, et où la surveillance laisse naturellement souvent beaucoup à désirer. Mais le Gouvernement Ottoman a quand même, en partie, paré à cet inconvénient en nommant des gardiens spéciaux à ces sites isolés et des employés aux diverses villes de l'intérieur.

D'autre part, les suites de cette longue guerre générale, si fâcheuses

pour nous, ont beaucoup contribué au relâchement de la surveillance qui était exercée sur les monuments de province dont quelques-uns ont naturellement et directement souffert des conséquences de la guerre. Quelques monuments de Constantinople ont été aussi fortement éprouvés à la suite des grands incendies répétés qui ont ravagé presque totalement plusieurs anciens quartiers de Stamboul et, par ce fait, les charges du Service des Antiquités et de la Commission ont énormément augmenté. Plusieurs années déjà avant la guerre, il a été fondé à Constantinople, sur l'initiative et sous les auspices d'une haute personnalité française, la *Société des Amis de Stamboul*, qui fut une aide des plus précieuses au Service archéologique de la Turquie. En effet, cette société s'est rendue très utile, tant par ses conférences, sa propagande, ses publications que par les mesures efficaces qu'elle a prises concernant la conservation de quelques monuments fort importants, par exemple : les murs d'enceinte, la maison de Justinien, quelques édifices d'époque ottomane, etc...

Si les calamités de la guerre ont arrêté temporairement l'activité de cette société, nous sommes persuadés qu'elle continuera son œuvre de concert avec la Commission permanente, pour la conservation des monuments. Le siège central de cette commission étant à Constantinople, ses ramifications s'étendent dans beaucoup de villes de l'Empire et par une correspondance assidue, elle est mise au courant de l'existence et de l'état des monuments. Son but consiste aussi à faire connaître et à populariser les monuments antiques et artistiques, en instituant aux écoles la visite des musées et des édifices historiques, des conférences avec projections, la formation d'une collection des clichés pour conférenciers, clichés qui peuvent être échangés. Outre ces occupations, la Commission a encore à remplir deux devoirs : l'un consiste dans la surveillance des monuments historiques nécessitant une réparation et l'autre dans le classement et le déclassement des monuments en général. Pour le premier cas, la chose peut encore être avantageusement solutionnée, car tout dépend

de la compétence de l'inspecteur et d'un supplément de dépenses dans le cas où l'intéressé vise trop à l'économie. Il est tout à fait différent pour le second cas, car un monument classé se trouve très souvent être la propriété privée d'une personne qui entend en tirer profit. Il est vrai que la loi régissant les antiquités a atténué beaucoup cet état de choses en y amenant des restrictions propres à préserver la démolition ou la modification du monument classé ; et cette même loi octroie aussi au Gouvernement le droit d'expropriation pour cause d'utilité publique. Mais, comme on peut le concevoir, cette solution reste pour le moment sinon impraticable, du moins excessivement difficile.

Les monuments antiques et artistiques de la Turquie se classent en plusieurs catégories dont une partie dépend directement du Service archéologique ; le reste appartient en majeure partie au Ministère des Ewkaf, ou Fondations pieuses.

Il y a aussi, il est vrai, en des mains de particuliers, une portion minime, qui se trouve dans leur jardin, ou sert de soubassement à leurs habitations. Naturellement ces portions sont celles qui ont le plus souffert, vu la tendance de l'habitant à utiliser les matériaux qui se trouvent à sa portée.

Aussi regrettables et désastreux que soient les incendies survenus dans la capitale, ils ont été pourtant de quelque utilité, car ils ont servi à dégager plusieurs monuments qui étaient complètement masqués par les habitations. Citons par exemple : la Colonne de Marcien qui est visible maintenant sur une grande place du quartier, et des restes du Grand Palais byzantin sur lesquels a porté l'étude de divers savants comme MM. Ebersolt, Thiers, Mamboury, Wiegand et autres.

Le Ministère des Fondations Pieuses administre les édifices pieux et d'utilité publique anciens qui possèdent un revenu, tels que mosquée, collèges, cuisines, fontaines, hôpitaux, mausolées. C'est ce même département qui avait créé, il y a quelques années, un admirable musée d'art islamique connu sous le nom de « musée de l'Ewkaf », unique dans son genre, pour les manuscrits avec

enluminure et pour ses tapis d'Asie Mineure. En cas de réparation de quelque importance, le Service des Antiquités est toujours consulté par ce ministère. Outre ces monuments, il existe un grand nombre d'édifices analogues qui, n'ayant plus de fonds pour leur administration, ne sont plus incorporés dans le cadre de ceux que nous venons de mentionner. C'est vers ces monuments que se porte plutôt l'attention de la Commission et, en beaucoup de cas, elle est parvenue à les mettre hors de danger. Il en est de même pour quelques maisons en bois anciennes, qui, tôt ou tard, sont destinées à disparaître et qui ont un décor intérieur des plus exquis. La Commission tâche de relever ces ornements artistiques et de conserver les boiseries en cas de démolition.

Elle a encore à sa charge un devoir qui consiste à se mettre d'accord avec la Municipalité. En effet, Constantinople subissant malheureusement le sort des villes modernes, menace de perdre son cachet pittoresque. La Commission, tout en n'étant pas une entrave aux travaux d'utilité publique, tâche, par des combinaisons nécessaires, de concilier ces deux partis. Dans ce but, elle a achevé l'étude de la partie Ouest de la Métropole en marquant sur la grande carte de la ville les monuments qui sont relevés et photographiés et en indiquant à la Municipalité ceux qui sont déclassés.

Mais le travail le plus important que le Service des Antiquités exécuta en commun avec la Municipalité, fut celui des murs d'enceinte de Constantinople sur lesquels circulent périodiquement des bruits et des légendes chimériques, propres à émouvoir les personnes soucieuses du vestige de l'antiquité. Ces murs étaient conservés relativement en bon état jusqu'en 1894, date du terrible tremblement de terre qui leur fut funeste.

Depuis lors, leur état ne s'est pas amélioré car, une réparation générale n'étant pas possible, les intempéries ont achevé d'en ruiner quelques parties, mais l'ensemble présente encore aujourd'hui un aspect majestueux et imposant. Or, il a été, par un travail laborieux, fait le relevé exact de tous les murs y compris ceux de Galata et des châteaux du Bosphore, dits Rumeli — et Anadoli

Hissar. Ce plan est divisé en soixante-douze secteurs reproduits à un nombre égal de planches sur une échelle de 1/1250 qui forment un grand album. D'un commun accord avec la Municipalité, on a classé les parties bien conservées et celles qui, par leur intérêt, méritant d'être conservées quoique assez délabrées. Le reste est déclassé. Pour donner une idée exacte du travail fait, nous avons jugé opportun de vous présenter le plan général de toute l'enceinte des murs. Nous ajoutons seulement que sur les parties du mur déjà disparu seront placées des colonnes ou des plaques de marbre servant de point de repaire.

---

# ENTENTE INTERNATIONALE POUR LA DÉFENSE DES MONUMENTS D'ART

*COMMUNICATION DE M. ALFRED FABRIZI*
*Avocat.*

Les propositions que j'ai l'honneur de présenter au Congrès, présupposent l'admission de deux principes dont l'esprit des juristes paraît, d'ailleurs, déjà tellement pénétré qu'ils n'exigent pas une longue démonstration.

Le premier de ces principes est d'ordre absolument général. Il établit que les monuments artistiques, aussi bien immeubles que meubles existant dans un pays, comme ceux qui témoignent dans le domaine de l'histoire du chemin que l'humanité a parcouru depuis son origine jusqu'à nos jours et dans le domaine de l'art de la manifestation de son génie par l'œuvre d'individus privilégiés, à qui la nature confia cette tâche, appartiennent pour ainsi dire à l'humanité toute entière, attendu qu'ils sont la plus sûre documentation de sa vie matérielle, de ses sentiments et de sa tendance à améliorer et à progresser.

L'humanité tout entière a collaboré à la production de ces monuments quoique leur exécution matérielle soit le fait d'un petit nombre d'élus. Mais ceux-ci n'auraient pas pu les produire sans le concours de tout un patrimoine d'histoire, de doctrine, de civilisation qui s'est formé au cours des époques déjà vécues, en

dehors de leurs efforts, et dont ils profitèrent, le vivifiant ensuite par la force de leur génie.

S'il en est ainsi, il en suit, comme conséquence naturelle de ce principe, qu'à la protection des monuments d'art sont intéressés, non seulement les pays qui les possèdent matériellement, mais tous les pays civilisés : d'où l'opportunité d'une entente internationale sur la question.

Pour aboutir à une telle entente, il est presque nécessaire que tous les pays aient déjà introduit dans leur législation le principe du droit de tutelle que possède chaque État sur les monuments d'art, immeubles et meubles, existant dans son territoire, à quiconque ils appartiennent.

L'obstacle à l'acceptation, sans réserve, de ce principe consista presque exclusivement dans le respect de la propriété privée qui paraissait incompatible avec une tutelle qui finissait par se résoudre en une restriction de la disponibilité.

Mais la législation actuelle dans les différents pays est formelle. En effet, en ce qui concerne les monuments immeubles, qu'ils appartiennent à l'État ou à des communautés ou bien à des particuliers, tous les pays les contrôlent et les protègent par des dispositions positives, soit en en interdisant la vente, soit en la réglementant et, en tous cas, en surveillant que les monuments ne soient pas détériorés par suite d'insouciance de la part du propriétaire ou par l'usure.

Pour les œuvres d'art mobiles, si certains États ne se sont pas encore décidés à introduire dans leur législation une réglementation appropriée, cela est dû, au fait, qu'ils possèdent un nombre négligeable d'œuvres à sauvegarder, ou à leur grande richesse nationale et à un sentiment civique tellement élevé qu'il aurait été inutile d'imposer par une loi ce qui spontanément ne se faisait pas. En tout cas, il est certain qu'aujourd'hui personne ne met en doute que les États ont le droit et le devoir d'intervenir en matière d'antiquités et de beaux-arts afin que les monuments d'art, patri-

moines d'époques, passées ne soient pas dispersés ou détériorés, au besoin même contre la volonté ou l'intérêt des possesseurs.

Or le fait de pouvoir arriver, comme nous le proposons, à une entente entre pays civilisés sur cette question, constitue, à notre avis, l'indice d'une civilisation encore plus exquise et démontre que les intérêts de la tradition, de l'histoire de l'art sont les intérêts de tous les États.

D'ailleurs, les solutions que nous proposons, respectueux, comme nous le sommes, du droit absolu de chaque État de régler sa législation intérieure comme il l'entend, peuvent être acceptées même par les pays encore hésitants à se donner une loi de contrôle absolu, même pour les monuments appartenant aux particuliers. En effet, pour notre thèse, il suffit que ces pays moins rigoureux s'engagent à reconnaître de la façon ci-après la législation des pays plus rigoureux.

Le deuxième principe qui a un caractère moins général que le premier, concerne les œuvres d'art de caractère monumental et consiste en ceci : les œuvres d'art sont « *inséparables du pays où elles ont été créées* ».

En effet, en dehors du malaise très explicable qu'éprouve le sentiment national des peuples qui considèrent comme une injure le fait de l'exportation de leurs chefs-d'œuvre, il est évident que l'endroit le plus convenable à l'étude d'un chef-d'œuvre est celui où il a été créé. La notion des vicissitudes historiques, politiques et religieuses d'un pays, jointes aux conditions particulières du milieu, du climat, du panorama de la localité où le chef-d'œuvre a été créé, sont indispensables pour apprécier un véritable grand chef-d'œuvre, de sorte qu'on pourrait presque affirmer qu'on ne saurait apprécier, comme il convient, la finesse et la douceur d'un tableau du Pérugin sans avoir visité, même à la volée, l'Ombrie, ce délicieux pays de son origine.

Sans aucun doute, celle-ci a été une des raisons pour laquelle des écrivains éminents ont soutenu que le droit de capture pendant

les guerres ne devait pas s'étendre aux œuvres d'art, et l'on doit d'abord à un écrivain français Quatremère de Quincy, dans sa brochure parue à Paris en l'année 1796, et ensuite à un ministre anglais Castlereagh, par sa note envoyée aux puissances alliées en 1815, le mérite d'avoir démontré le préjudice que l'on causait à l'art, à la science et à l'histoire par le pillage des palais et des musées italiens et par l'exportation des œuvres d'art qu'ils renfermaient.

Ces deux principes posés, essayons maintenant de tracer quelques dispositions positives sur lesquelles l'entente devrait se faire entre les États civilisés, qui devraient s'engager à les introduire dans leur législation, à les respecter et à les faire respecter.

L'entente paraît facile en ce qui concerne les monuments immeubles.

En effet, une entente internationale devrait se borner à leur conservation, qu'ils appartiennent à l'État, à des communautés ou bien à des particuliers.

Elle ne doit pas empiéter sur la manière que chaque État entend choisir pour la tutelle des monuments immeubles, que ce soit pour en décréter l'inaliénabilité ou pour exercer le droit de préférence en cas d'autorisation de vente.

Ces questions qui, aussi bien en France, à l'occasion de la loi du 30 mars 1887, qu'en Italie à la suite des différentes lois qui sur ce sujet se succédèrent jusqu'à la dernière du 30 juin 1909 et en Angleterre par la loi du 18 août 1882, donnèrent lieu à des différends variés, ne peuvent intéresser que la législation particulière de chaque État, étant parfaitement indifférent, comme nous le disions plus haut, à tout accord international, que chaque État autorise ou interdise la vente à l'intérieur d'un immeuble monument.

Ce qui importe, c'est qu'il exerce sa tutelle sur ces monuments pour les préserver de toute détérioration.

En un seul point peut-être l'entente pourrait intervenir, c'est-à-dire pour faire déclarer monument un immeuble que la nation qui le possède n'a pas encore déclaré tel.

De sorte que je suis d'avis que, sans troubler la législation actuelle des différents États, le Congrès peut émettre des vœux pour que les différents États prennent en considérations les propositions suivantes :

*a*) le droit de déclarer monument un immeuble appartient à l'État dans lequel se trouve ledit immeuble, soit que lui-même en soit propriétaire, soit qu'il appartienne à une communauté ou à des particuliers ;

*b*) la déclaration de monument comporte de la part de l'État l'engagement d'en empêcher la détérioration. Déclarations et engagements seront notifiés aux Nations de l'entente qui en prendront note.

*c*) on recommande que chaque État publie un catalogue des monuments immeubles. Les nations qui font partie de l'entente pourront introduire une instance pour que, dans l'intérêt de l'histoire et de l'art, un immeuble figure dans le catalogue officiel des monuments et, au cas où ce catalogue n'existerait pas, pour que ce soit remplacé par une déclaration.

La résolution de notre thèse pour ce qui concerne les œuvres d'art mobiles, comme les tableaux, les statues, etc., présente une bien plus grande difficulté.

Déjà, dans les rapports intérieurs des différents États, le respect de la propriété privée et le souci de ne pas entraver un commerce susceptible de rapporter financièrement des bénéfices à l'État même dont on voulait sauvegarder les intérêts artistiques, furent les principaux obstacles, opposés à la thèse du droit, d'interdire l'exportation des œuvres d'une grande valeur artistique.

En Italie, la lutte pour et contre l'interdiction a duré près de quarante ans. Le premier projet de loi, présenté pour régler la question, date du 13 mai 1872 et le dernier qui a été adopté et converti en loi, date de 1909.

Mais cette loi n'est pas sans défauts. La preuve en est qu'il a

fallu quatre ans pour la doter d'un règlement qui, lui-même, se prête à des critiques d'ordre juridique.

En tout cas, la loi italienne solutionne, d'une manière catégorique, la question de l'exportation *des objets ayant un caractère historique, archéologique ou artistique, tel que leur exportation constituerait un grave dommage pour l'histoire, l'archéologie ou l'art* (Art. 8 de la loi du 20 juin 1909).

Elle interdit leur exportation, en conférant à l'État le droit de les acheter, si on lui en propose la vente ; mais, s'il n'est pas acheteur, le possesseur n'en est pas moins empêché de les exporter.

En Grèce seulement, il existe une loi d'une pareille rigueur. La France a voté, il n'y a pas longtemps, sur cette question, une loi moins rigoureuse, et, en Angleterre, on peut dire qu'il n'existe presque aucune interdiction de ce genre.

Mais ces différences de législation dans les divers États ne sauraient empêcher, comme nous disions, une entente de caractère international.

En effet, quelles que soient les raisons particulières d'un État pour adapter sa législation sur les beaux-arts dans le sens de la liberté, de la restriction ou de l'interdiction de leur commerce, je crois qu'une entente est possible sur les bases suivantes :

*a*) Tout État faisant partie de l'entente aura le droit d'exiger des autres États que les œuvres d'art existant dans ses musées ou dans ceux appartenant à des communautés laïques ou ecclésiastiques et dont l'inaliénabilité a été par lui déclarée soient reconnues inaliénables par les États adhérents.

*b*) Il pourra faire valoir le même droit pour les œuvres d'art appartenant à des particuliers et frappées d'inaliénabilité.

*c*) Il y a, naturellement, faculté exclusive pour chaque État d'attribuer, ou non, la qualité d'œuvre d'art inaliénable aux objets artistiques appartenant à des particuliers, mais il est à désirer et à recommander que, pour cette attribution, il soit procédé avec la plus grande circonspection, en la limitant aux objets d'un intérêt tout à fait particulier, c'est-à-dire aux chefs-d'œuvre d'une renom-

mée mondiale, en négligeant toutes les œuvres même de premier ordre, mais n'ayant pas une valeur absolue, unique, sans comparaison possible, et au-dessus de toute estimation commerciale.

*d*) L'État requis ne pourra pas refuser à l'État requérant d'accueillir sa demande, mais il pourra par voie amicale appeler son attention sur des raisons qui pourraient amener l'État requérant à renoncer à sa demande.

*e*) L'État requis fait droit à la demande qui lui est adressée, en interdisant l'introduction et le commerce dans son territoire des objets déclarés inaliénables et en refusant d'en reconnaître la propriété légitime à celui qui a réussi à les introduire.

Par conséquent, il devra, aussitôt qu'il aura pu s'en saisir, les rendre à l'État auquel ils appartenaient, sans que celui-ci soit tenu à payer quoi que ce soit à titre de dommages ou d'indemnité.

Cette dernière proposition a fait l'objet de toute mon attention; je n'en ai pas trouvé de meilleure, et, d'ailleurs, j'ai été amené à l'adopter par la ligne de conduite, suivie par l'Italie lorsqu'elle restitua la *Joconde*, et par le souvenir d'une ordonnance édictée par le gouvernement de Vienne, le 24 mars 1849.

---

# L'INVENTAIRE GÉNÉRAL DE L'ART ECCLÉSIASTIQUE EN SUÈDE

*COMMUNICATION DE JOHNNY ROOSVAL*
*Professeur à l'Université de Stockholm.*

Un inventaire des richesses d'art ecclésiastique de la Suède a été entrepris, dès le XVII^e siècle, en partie par des particuliers, en partie par les soins de l'État. Nous en possédons les principaux résultats dans les dix gigantesques manuscrits in-folio de la Bibliothèque Royale de Stockholm, intitulés : *Monumenta sueogothica*, rédigés par l'historien Peringskiöld. Les descriptions de Peringskiöld et de ses prédécesseurs n'embrassent qu'une partie très limitée du vaste territoire de la Suède, et elles sont loin d'être satisfaisantes au point de vue de l'archéologie moderne. Ce fait n'a rien d'ailleurs de surprenant, l'histoire de l'art étant, au XVII^e siècle, une science inconnue. Cependant, l'œuvre des savants de notre « grand siècle » gardera toujours une valeur considérable, qui ira même en croissant, parce qu'elle nous a conservé divers détails, aujourd'hui disparus, de l'aspect des églises. En outre, elle constituera toujours aussi une force morale dans l'établissement de la topographie artistique de notre pays : nos ancêtres travaillaient en un temps où faisaient défaut les ressources nombreuses dont dispose la science moderne : facilité des communications, photographie, etc., sans parler de l'expérience scientifique

dont jouissent nos contemporains ; ils n'en ont pas moins accompli leur œuvre sans peur et sans reproche, et ils nous ont légué des travaux très utiles. Nous avions le devoir de suivre leur noble initiative et de nous remettre à la tâche pour dresser, selon la mesure de nos forces, un inventaire, aussi complet que le permettent les circonstances actuelles, de l'art ecclésiastique dans le royaume de Suède.

Cet inventaire moderne s'intitule : *Sveriges Kyrkor*, Konsthistoriskt inventarium med stöd av Kungl. Vitterhets-Historie-och Antikvitetsakademien, utgivet av Sigurd Curman och Johnny Roosval (Les Églises de la Suède, inventaire artistique, publié, avec l'appui de l'Académie Royale des belles-lettres, de l'histoire et des antiquités suédoises, par Sigurd Curman et Johnny Roosval). Le premier volume est sorti des presses en 1912 [1]. L'organisation scientifique et économique de l'œuvre est affaire purement privée et incombe aux rédacteurs. Il est à peine besoin de dire qu'elle présente de grandes difficultés. Nous avons lieu d'espérer toutefois que celles-ci pourront être surmontées, grâce à l'appui énergique de l'Académie Royale et au crédit annuel de vingt mille couronnes que nous alloue le Parlement, grâce aussi à l'enthousiasme avec lequel les jeunes historiens de l'art, étudiants et étudiantes des quatre universités du pays, ont collaboré à l'inventaire.

Dans les débuts surtout, quand l'État n'accordait à l'œuvre qu'un subside très limité, nos collaborateurs ont fait noblement, au but patriotique poursuivi, le sacrifice de leurs intérêts particuliers. Pendant les années 1914-1919, l'inventaire a été entravé par de grandes difficultés financières. Dans une année normale, le budget des travaux (descriptions, relevés, photographies) se monte à 25.000 couronnes, soit 75.000 francs français environ, somme dont la plus grande partie est payée par l'État, et l'autre partie, par les communes et des donateurs privés. Les frais d'impression ne sont pas compris dans ces chiffres. Ils représentent une charge spéciale,

1. L'ouvrage est édité par la Société anonyme *Svenska Teknologföreningens förlag*, Stockholm.

qui nécessite toute l'énergie de l'éditeur et le vivant intérêt des abonnés, parmi lesquels on compte un assez grand nombre d'archives d'églises et de bibliothèques populaires de paroisses rurales.

Le programme suivi dans la description d'une église comporte :

1° L'énumération des sources utilisées.

2° Les dates principales de l'histoire de la paroisse.

3° Une brève description historique des environs de l'église (cimetière, école, presbytère, etc.), qui forment avec elle un tout architectonique.

4° L'architecture de l'église et son histoire. Cette partie reçoit des développements assez considérables, et elle est richement illustrée. On aspire à donner une description complète du bâtiment, à analyser toutes les périodes qui ont concouru à sa formation et à son état actuel, à fixer la date des différentes opérations architectoniques et à les mettre à leur place définitive dans l'ensemble de l'art suédois. Il est naturellement souvent impossible de réaliser immédiatement toutes ces aspirations, puisque la synthèse résultera de la connaissance de tous les monuments dont on vient seulement de commencer l'étude. Mais on fait ce qu'on peut, et, en tout cas, le lecteur pourra, à l'achèvement de l'inventaire, dans des résumés généraux, suivre les grandes lignes de l'évolution et déterminer les dates avec plus de sûreté.

5° L'ameublement de l'église. On donne la description nécessaire pour compléter les illustrations. Tous les objets anciens (antérieurs à 1850) sont énumérés, qu'ils aient ou non une importance artistique. Les objets d'une date plus récente peuvent figurer dans l'inventaire, pourvu qu'ils aient une valeur d'art ou jouent un rôle un peu important, bon ou mauvais, dans l'ensemble de l'intérieur. L'étude historique des objets est plus restreinte ici qu'au chapitre sur l'architecture. Le grand nombre de recherches qu'il faudrait faire pour résoudre tous les problèmes pèserait trop sur l'organisation et retarderait inutilement la publication des monuments.

6° Un résumé schématique des résultats (en suédois).

7° Un résumé raisonné en langues allemande et anglaise. Pour faciliter aux lecteurs étrangers l'emploi de l'inventaire, on donne aussi, pour chaque illustration, la traduction complète, allemande et anglaise, de la légende suédoise.

En somme, le programme est plus riche que celui d'aucun autre inventaire de cette espèce. Peut-être reprochera-t-on aux historiens de l'art suédois de trop embrasser, et, par suite, de mal étreindre. Le danger existe sans doute. Il est pourtant nécessaire de continuer dans la voie adoptée, et voici une des raisons de ce fait :

L'inventaire est publié non seulement pour le petit nombre des savants, mais pour toute la nation. La plupart des Suédois gardent au cœur un sentiment d'attachement pour leur église paroissiale. A la campagne surtout, le sentiment que l'église est le centre de la culture dans la région, est encore vivace. Dans les écoles populaires de l'État, situées pour la plupart près d'une église, on enseigne la hembygdskunskap, — c'est-à-dire la « connaissance du pays natal », — en d'autres termes, la géographie, l'histoire, etc., de la région. Aussi, pour satisfaire la curiosité historique des paroissiens attachés à leur vieille église, et pour donner aux instituteurs un instrument solide en vue de l'enseignement que je viens de nommer, l'inventaire d'art ecclésiastique est-il publié, relié et vendu par fascicules très petits, relatifs chacun à une ou à quelques églises seulement. (L'édition normale paraît toutefois en volumes plus considérables, trois livraisons de 100-200 pages formant un tome.)

A cet effet, il importe que l'histoire de chaque église soit racontée d'une façon aussi complète et aussi individuelle que possible.

Par les détails qui précèdent, j'ai cherché à éveiller, en faveur du travail topographique relatif à l'art ecclésiastique suédois, l'intérêt de mes collègues étrangers. Je serais très heureux, si cet

intérêt pour un ouvrage qui publie systématiquement tous les matériaux concernant l'arte cclésiastique suédois voulait bien se manifester sous la forme de *critiques*. Les auteurs de cet ouvrage sollicitent respectueusement les observations du monde savant international, auquel l'inventaire est destiné tout autant qu'à la nation suédoise.

---

# COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA TROISIÈME SECTION

# ARTS DE L'ORIENT ET DE L'EXTRÊME-ORIENT

# IMPORTANCE DE LA CIVILISATION DE LA PERSE DEPUIS LES ACHÉMÉNIDES JUSQU'AUX SASSANIDES

*COMMUNICATION DE M. MAURICE PÉZARD*

*Attaché au Musée du Louvre, chargé de mission archéologique en Syrie, Ancien membre de la mission de Morgan, en Perse.*

Un tel charme émane de la Perse antique et moderne que l'on aimerait à parler de ce pays et de ses arts rien que pour le plaisir. Croyez bien, cependant, mes chers confrères, qu'en vous demandant à vous présenter une communication sur l'importance de la civilisation iranienne, je n'avais point seulement le but de célébrer un pays qui m'est cher, mais surtout d'attirer l'attention sur une étape, en général assez dédaignée, de la splendide épopée persane : j'ai nommé la civilisation sassanide.

Mais, avant de traiter cette question, il convient de dire quelques mots du brillant passé de l'Iran, ce qui nous permettra de comprendre mieux le rôle qu'ont joué les Sassanides sur la scène du monde.

Quand, en 539 avant notre ère, Cyrus, le Kouroush des inscriptions, se fut emparé de Babylone, c'est la Perse victorieuse qui s'annonçait au monde comme devant être la continuatrice de la civilisation chaldéo-assyrienne, qui, avec celle de l'Égypte, a enfanté la civilisation du monde. L'Égypte elle-même ne devait pas tarder

à tomber au pouvoir des Perses, avec Cambyse d'abord, puis avec Darius Ier, fils d'Hystaspe, véritable fondateur de l'empire Achéménide et celui par lequel fut allumé le flambeau, qui ne devait plus s'éteindre, de la splendeur iranienne. Pendant plus de 200 ans les Achéménides furent les véritables maîtres du monde ; héritiers du passé oriental, ce sont eux qui ont transmis aux peuples ses brillants enseignements, tout en y ajoutant de leur propre fonds. Leur art apparaît, en effet, comme une sorte de manifestation rajeunie et affinée de la culture chaldéo-assyrienne, et cet affinement venait en grande partie de cette Égypte chez qui la force n'est jamais allée sans la grâce. Je sais, on vous parlera de la Grèce ; mais, avant la conquête d'Alexandre, la civilisation hellénique, fille elle-même de l'Égypte, de l'Assyrie et de la Crète, a surtout vécu sur elle-même et n'a guère essaimé ; les Grecs étaient considérés par les grands peuples de l'Orient comme un petit peuple sans importance, et l'on ne recherchait guère leurs leçons ; d'ailleurs, l'idéal grec, qui ne s'est manifesté avec éclat, ne l'oublions pas, que pendant un temps très court : l'époque de Périclès, était tellement opposé à celui de l'Orient qu'il ne pouvait l'impressionner en aucune façon. Si les Perses achéménides ont donc construit des salles hypostiles, ce que n'avaient point fait les Chaldéens et les Assyriens, leurs maîtres les plus directs, ce n'était point à l'imitation de l'Hellade, mais bien plutôt à celle de l'Égypte ; de même, si l'art perse apparaît plus fin et plus souple que celui de Babylone, il ne le doit pas aux soi-disant artistes grecs qui seraient venus travailler pour le roi des rois ; mais il y a, à cette époque, dans le monde antique, une tendance générale à faire céder la force à la grâce, et l'art égyptien saïte en est la plus belle manifestation.

Mais, quand en 331 Alexandre, en détruisant la puissance achéménide, eut commencé la conquête du monde, l'art grec, marchant à la suite de ses armées, tenta en effet de supplanter le vieil idéal de l'Orient, et il faillit bien réussir, puisque les Romains, par la suite, devaient, en l'adaptant à leur esprit, lui donner une nouvelle

vie. Or, si cette conquête de l'esprit classique a échoué plus qu'on ne le croit en dépit des apparences, c'est surtout aux Iraniens qu'on le doit, et la part principale de leur grande mission, c'est d'avoir à travers les temps sauvé l'idéal de l'Orient.

Et d'abord, en Asie, la conquête grecque, même dans les régions directement soumises aux généraux d'Alexandre, ne fut qu'apparente ; les nouveaux despotes prirent bien vite figure de satrapes et oublièrent les traditions qu'ils avaient apportées de l'Hellade ; une multitude de petits royaumes gréco-orientaux se fondèrent dans l'Asie Mineure en marge de l'empire des Séleucides et lui survécurent après la conquête arsacide ; nous en connaissons aujourd'hui, grâce aux fouilles archéologiques, les manifestations artistiques qui apparaissent plus orientales que grecques ; cette force de l'Orient, on eût pu d'ailleurs la comprendre, bien avant de telles découvertes, en constatant l'extraordinaire diffusion des cultes orientaux dans l'empire gréco-romain.

A la chute des Séleucides, le pouvoir revient aux mains des Iraniens de la dynastie Arsacide. Sans doute les Parthes se disaient philhellènes ; sur leurs monnaies ce sont encore l'écriture, les légendes grecques qui triomphent, mais cependant, en dépit de ces hommages intéressés à l'Hellade, hommages suscités surtout par le désir de contrister les Romains, les princes arsacides étaient restés foncièrement perses d'esprit et de culture, comme le montrent leurs monnaies et leur architecture. Cependant, ce n'est pas dans les royaumes anatoliens et syriens et chez les Parthes mêmes qu'il convient de rechercher les véritables gardiens du patrimoine artistique et intellectuel de l'Orient. Mais, en Perse même, dans cette province du Fars, berceau des rois achéménides, il exista un royaume qui ne fut pas même entamé par la conquête factice d'Alexandre et qui se survécut en dépit des Séleucides et des Arsacides : c'est ce royaume, que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de Perside, qui constitue, à notre avis, le principal anneau intermédiaire de la chaîne continue, et seulement brisée en apparence, qui relie la civilisation achéménide à celle des Sassanides.

Les princes de la Perside, qui se prétendaient apparentés aux rois achéménides, ne furent jamais asservis totalement ; les Séleucides avaient toujours été obligés de composer avec eux, et, après la chute des Macédoniens, ce furent les Parthes, leurs frères cadets, qui tentèrent en vain de les anéantir. Cette vaillante dynastie encore peu connue, mais qui le sera un jour comme elle le mérite, commence à se révéler par les documents archéologiques ; on connaît ses monnaies où les princes, coiffés du capuchon ou bashlik des satrapes perses, procèdent, comme grands-prêtres du Mazdéïsme, au culte du feu ; dans mon dernier livre : *La Céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, j'ai proposé aussi de leur attribuer les monuments à coupoles du Fars, produits intermédiaires entre l'architecture achéménide et celle des Sassanides, ainsi qu'un certain nombre d'objets accordés jusqu'à ce jour à l'art arsacide.

En résistant avec une énergie indomptable au courant grec qui avait tenté d'asservir le monde, les princes de la Perside avaient sauvé l'art antique de l'Asie Antérieure, les secrets et les fruits d'une expérience séculaire, dont les Perses achéménides avaient hérité et qu'en mourant ils leur avaient confiés comme un dépôt sacré ; et, quand les souverains sassanides eurent balayé la puissance des Parthes, ils n'eurent plus qu'à réveiller ce qui n'était qu'endormi.

Car, avec les Sassanides, c'est bien à un réveil, non pas à une décadence, que nous assistons, en dépit des affirmations de Perrot et Chipiez ; non, les traditions du vieil art oriental n'étaient pas éteintes sans retour, mais, par les Sassanides d'abord et par la civilisation de l'Islam ensuite, ce sont elles, au contraire, qui étaient appelées à rénover le goût du monde fatigué de l'art hellénistique, las de ses poncifs décrépits, et aspirant à des formules plus somptuaires, plus décoratives, où la fantaisie pleine de charme et d'imprévu ne le céderait qu'au style, où, par la magie de la couleur, les regards seraient remplis d'une fête éternelle. Sans doute, la civilisation sassanide ne pouvait être entièrement orientale ;

depuis la chute des Achéménides, cinq siècles avaient passé, durant lesquels les conceptions gréco-romaines s'étaient donné librement carrière ; mais leur influence sur le monde oriental en général et sur l'Iran en particulier, était demeurée superficielle. Même dans la grande sculpture, l'art sassanide se rattache, quoi qu'on en ait dit, au passé. Qu'il nous suffise de rappeler le magnifique bas-relief de Nakch-i-Roustem, où Shahpour Ier reçoit l'hommage de l'empereur Valérien vaincu qui tend vers lui des mains suppliantes, ou bien cette page grandiose de Nakch-i-Radjab, où le même Shahpour chevauche en tête de ses officiers appuyés sur leurs épées et présentés en ligne, comme les archers de Darius ; et l'on peut dire que, du IIIe au VIIe siècle de notre ère, on ne peut rien citer dans le monde gréco-romain qui soit comparable à la grande sculpture sassanide, surtout au point de vue du style et de l'effet décoratif.

Mais l'activité artistique des Perses s'exerçait dans bien d'autres domaines que la sculpture ; c'est dans les arts dits mineurs que leur influence fut la plus directe et la plus profonde ; par Byzance et l'Islam elle envahit rapidement le bassin de la Méditerranée, et nous verrons aussi comment elle fit se rejoindre l'Europe et l'Extrême-Orient.

Leur vaisselle d'or et d'argent est connue aujourd'hui par de multiples documents répandus dans les musées et les collections ; tout l'esprit de l'Assyrie et de la Chaldée s'y reflète encore dans ces scènes de chasse, ces rinceaux fleuris, son style décoratif si profondément oriental en dépit de quelques traces d'influence romaine, qui se manifestent parfois dans la facture.

Les ouvriers iraniens excellaient aussi dans la fabrication des verres colorés ou non, qu'ils savaient tailler et graver fort habilement, ainsi que le cristal de roche et les pierres fines, et sertir en des objets précieux, comme le prouve la belle coupe de Chosroés ; c'est là la source de la joaillerie des époques mérovingienne et carolingienne ; quant aux sceaux et aux intailles, leur répertoire, leur style procèdent directement de la Babylonie et de la Perse

achéménide. Ce sont encore les Perses qui sont les rénovateurs du bel art de l'orfèvrerie cloisonnée, l'une des gloires de l'Égypte pharaonique, si l'on veut bien se rappeler l'extraordinaire aiguière d'or à émaux cloisonnés de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune.

Si l'on en croit Maçondi bien informé en général, les Perses Sassanides seraient les inventeurs de la miniature ; il avait vu en effet un recueil, au IXe siècle, où les rois Sassanides étaient tous représentés.

Mais l'un des domaines où l'esprit de la Perse se manifesta avec le plus de gloire est sans contredit celui de la confection des tissus de soie ; nous savons que, dès les temps des Parthes, la Chine importait la soie dans l'Iran, mais ces rapports entre la Chine et l'Iran remontaient au moins aux princes de la Perside. Le mérite particulier des Sassanides ne fut pas d'avoir étendu encore ces rapports déjà anciens, mais d'avoir été les premiers à savoir tisser les étoffes de soie sans le concours de la Chine dont ils devinrent des rivaux redoutables ; les fabriques iraniennes qui étaient en pleine prospérité au VIe siècle de notre ère, influencèrent fortement les produits byzantins ; on sait, en effet, par Procope que ce n'est qu'au VIe siècle, sous Justinien, que Byzance connut le secret de l'élevage des vers à soie ; si les Grecs tissèrent eux-mêmes auparavant des étoffes de soie, ce qui est loin d'être démontré, ils ne purent le faire qu'à l'aide de soies brutes importées ; ils devaient donc être bien inférieurs sous ce rapport aux Sassanides qui connaissaient depuis si longtemps toute la technique du métier et le secret de l'élevage des vers à soie, grâce aux relations séculaires de l'Iran avec la Chine.

D'ailleurs, les Byzantins et les Romains sont les premiers à reconnaître, en l'occurrence, la maîtrise des Perses ; qu'il nous suffise de rappeler le poème où Sidoine Apollinaire, au Ve siècle, célèbre avec lyrisme les tissus de Ctésiphon. Aussi, la plupart des tissus byzantins sont-ils d'inspiration sassanide ; tout le répertoire oriental — scènes de chasse, animaux réels ou fantastiques, palmettes, rinceaux, arbres mystiques, même le personnage perse

— s'y manifeste groupé, avec symétrie en des ordonnances à compartiments, en semis, ou en lignes horizontales, d'origine mésopotamienne ou iranienne, comme tout le monde le reconnaît aujourd'hui.

Si nous passons à l'architecture sassanide, nous sommes obligés de reconnaître que ses techniciens furent là aussi des maîtres ; héritiers de la civilisation mésopotamienne et égyptienne, par l'intermédiaire de leurs devanciers iraniens, les Achéménides, les princes de la Perside et les Parthes, nous retrouvons dans leur architecture une sorte de synthèse de ces arts de l'Orient ; mais, si on retrouve dans leur art l'emploi de la brique, du plâtre sculpté comme matériaux principaux, si les formes architectoniques préférées sont basées sur la voûte et la coupole, c'est sans doute que tout cela avait été déjà en usage en Assyrie et en Perse ; mais les Sassanides apparaissent bien comme ayant encore perfectionné les méthodes anciennes. Quand on songe au grand porche du palais de Chosroés Ier, le Taq-i-Khosrou, haut de 35 mètres, large de 26, on reste stupéfié devant l'audace et le savoir des architectes qui le dressèrent ainsi dans le ciel ; car cette voûte tout entière en briques a survécu jusqu'à ces dernières années, en dépit de la fragilité de ses matériaux, tant ses constructeurs avaient su habilement combiner ses éléments et en calculer la poussée. Enfin apparaissent des éléments architectoniques nouveaux, ou mieux, nouvellement interprétés, comme la grandeur et la majesté données à la porte, principe que nous retrouverons plus tard dans les palais et les mosquées de la Perse moderne.

Enfin, il convient de dire encore un mot de la force de l'esprit sassanide qui éclate dans les arts du feu ; la céramique sassanide est peu connue, mais je pense, dans mon récent ouvrage sur les origines de la céramique de l'Islam, être parvenu à en retrouver quelques séries ; or cette céramique procède toujours, comme les autres arts de cette dynastie iranienne, du passé mésopotamien ; elle s'en différencie seulement par des influences nouvelles qu'il convient d'attribuer à la Chine ; ce fait ne doit pas nous étonner,

étant donné les échanges multiples qui se sont faits entre les deux pays, comme nous l'avons dit précédemment ; car l'un des grands titres de gloire des Sassanides est, à notre avis, d'avoir fait communier intimement, pour la première fois, l'Extrême-Orient avec l'Orient et, par ce dernier, avec le reste du monde.

L'importance de la civilisation sassanide est donc considérable ; mais, par son dernier geste, elle surpasse encore ce qu'elle avait fait pendant sa vie pour le bien de la civilisation, car c'est des ruines de ce grand empire que jaillit l'art de l'Islam, épanouissement suprême de tous les arts défunts de l'Orient. Au moment de la conquête arabe, la prépondérance artistique de la Perse était si bien affermie depuis quatre siècles qu'il n'y eut même pas cette éclipse apparente qui semble se manifester dans l'Iran et l'Asie antérieure après la conquête d'Alexandre ; la civilisation musulmane, de l'Asie jusqu'aux confins de l'Espagne, ne fut que la fille des Sassanides et, par eux, la petite-fille des grands empires défunts de l'Orient antique ; à vrai dire, il n'y eut pas d'art arabe, mais toujours un art perse que les Sémites venus du Hedjaz purent parfois interpréter selon les tendances de leur propre génie, mais dont ils demeurèrent les esclaves.

Il convient donc de ne pas mépriser l'art iranien qui fleurit du IIIe au VIIe siècle de notre ère, et l'on peut être étonné que personne n'ait encore songé à écrire un traité de l'art sassanide. Sans doute, la tâche n'est pas facile, les documents de cette civilisation étant dispersés dans le monde à travers les musées et les collections, et beaucoup de savants, même éminents, les ignorant complètement. Mais, surtout, ce qui est nécessaire, et c'est là le véritable but de cette communication, c'est d'effectuer des fouilles archéologiques sur les emplacements encore connus des palais et des villes contruits par Ardéchir et ses successeurs ; il en est quelques-uns de particulièrement importants que je n'aurais garde de ne pas signaler : d'abord le Taq-i-Khosrou de Ctésiphon, puis le Taq-i-Bostan à Kirmanchah, le Kasr-i-Shirin ou palais de Chirin, dont le plan a été relevé par M. de Morgan qui ne l'a pas fouillé,

enfin le site de Séripoul à l'ouest d'Hamadan. De plus, si l'on se rappelle que c'est dans le nord de la Perse qu'après la conquête arabe se survécurent le plus longtemps les traditions et la religion des Perses sassanides, il conviendrait d'y entreprendre aussi des fouilles méthodiques, surtout dans la région de la Caspienne, si riche encore en ruines inexplorées.

Par l'accumulation de documents nouveaux, le prestige de l'art sassanide ne fera que s'épanouir davantage, et justice pleine et parfaite lui sera enfin rendue. Cette justice, nous la devions bien à ceux qui, à un moment trouble de l'histoire du monde, sauvèrent le vieux patrimoine d'art de l'Orient en lui redonnant un tel lustre qu'il ne mourut point avec eux, mais rayonna au contraire par des routes multiples sur les pas des vainqueurs arabes, vaincus en fait par la pensée iranienne ; et désormais ce triomphe de l'Orient, malgré des éclipses passagères, ne saurait plus voir s'éteindre son éblouissante clarté.

Ahoura-Mazda, dieu de la lumière, a bien tué définitivement les ténèbres.

---

# LES INFLUENCES MUSULMANES ET BYZANTINES DANS L'ART SUÉDOIS DU MOYEN ÂGE

*COMMUNICATION DE M. JOHNNY ROOSVAL*
*Professeur à l'Université de Stockholm.*

Au point de vue de l'art, on a généralement considéré la Suède comme une dépendance du continent européen. La valeur qu'on daignait accorder aux productions artistiques de notre pays variait par suite selon le degré de perfection avec lequel les Suédois répétaient les formules esthétiques des grandes nations européennes.

Sans méconnaître en rien la force qualitative et quantitative des impulsions artistiques venues d'Italie, de France, d'Angleterre et d'Allemagne, on est bien obligé de constater que la thèse de la complète dépendance artistique de la Suède à l'égard des pays du Sud est nettement erronée en elle-même et parce qu'elle donne une image trompeuse des courants qui se manifestent dans la géographie universelle de l'art.

Cette erreur fâcheuse tient vraisemblablement au fait que les recherches des historiens ont trop exclusivement porté sur les deux derniers siècles, pendant lesquels l'influence de l'Italie et de la France a été profonde, et a inspiré de façon très heureuse des talents supérieurs, — un Tessin, un Roslin, un Sergel, — ainsi que sur les trois siècles précédents, où l'art allemand et l'art néerlan-

dais, entre autres, ont exercé une action considérable sur le goût suédois. Mais il faut remonter au delà du XIVe siècle pour saisir la substance même de l'art chrétien en Suède et en étudier la culture païenne, pour en découvrir les fondements. Lorsqu'on pénétrera dans cette époque lointaine, on verra souvent la Suède dans une constellation surprenante, je veux dire en liaison artistique avec Byzance, la Russie et la Pologne [1], l'Asie occidentale. N'allez pas en déduire, je vous prie, que la Suède n'a fait qu'imiter l'art byzantin ou persan ! L'historien comprend déjà, par le fait même de l'existence de fortes influences orientales, que, dans l'histoire de l'art, la Suède doit être regardée plutôt comme un nœud important dans le réseau universel des voies de communication artistiques. Comme Venise et l'Andalousie, dans le sud de l'Europe, la Suède a constitué — *mutatis mutandis* — une porte de communication entre l'Orient et l'Occident. Elle a su contre-balancer dans son art les multiples influences qui s'exerçaient sur elle, ce qui suppose évidemment une base solide et très ancienne de culture artistique originale. Celle-ci est d'ailleurs bien connue déjà des préhistoriens.

Avant de considérer les monuments d'art qui amplifient les influences byzantines et musulmanes, en nous bornant à la période comprise entre les années 400-1500 après J.-C., il convient de retracer les principales voies de communication dont nous avons connaissance, soit par les documents écrits, soit par les trouvailles archéologiques.

Avant le IXe siècle, la communication entre le Nord et les centres de la culture méridionale et orientale se dirigeait surtout vers l'Italie et vers Byzance, suivant le fleuve de Weichsel.

L'époque de la plus grande fréquence de ces relations est probablement le VIe siècle. Témoin les monnaies romaines et byzan-

1. Les influences méridionales ne font naturellement pas défaut avant 1300. L'action de la France, par exemple, à l'époque où fut construite la cathédrale d'Upsal est bien connue, ainsi que les cloîtres cisterciens de type français et la sculpture tout à fait chartrésienne du XIIe siècle. V. Romdahl et Roosval, *Svenck Konsthistoria*.

tines des IVe, Ve et VIe siècles, trouvées en Suède, ainsi que les relations directes de l'historien Procopius (VIe siècle). Voilà la première porte suédoise donnant, sinon sur l'Orient au sens propre du mot, du moins sur Byzance [1].

Vers l'an 800, une nouvelle voie s'ouvre vers l'Orient par la Russie actuelle. Les Vikings suédois fondent alors l'empire russe. Après avoir longtemps visité le pays en commerçants et en guerriers, ils donnent à la Russie sa première dynastie et son nom — *russe* signifiait à l'origine *suédois*. A en juger par les quantités considérables de dirhems, frappés entre 800 et 1000, trouvés dans la terre suédoise, la voie qui allait de Suède en Orient traversait la Russie tout entière jusqu'aux pays islamiques de l'ouest et du centre de l'Asie : Perse, Mésopotamie, Bokhara.

C'est là la deuxième porte suédoise ouverte sur l'Orient [2].

Au cours des siècles suivants, les rapports commerciaux se poursuivent de façon régulière, mais un changement est survenu dans la physionomie de la Russie. Le pays, devenu chrétien orthodoxe, est en relations étroites avec l'empire byzantin. Ces relations ont eu, au point de vue artistique, des effets universellement connus : la peinture en Russie, depuis le XIIe siècle, est considérée comme de l'art byzantin pur. Le fait que des communications se sont établies avec la Russie à l'époque dont il s'agit, implique, par conséquent, pour la Suède, la connaissance de la civilisation byzantine, en même temps évidemment que de la culture islamite de l'Asie occidentale. Voilà donc la troisième et la quatrième portes suédoises donnant : 1° sur Constantinople ; 2° sur l'Orient islamite.

Même durant le XIIIe siècle, les commerçants suédois continuent à faire régulièrement leurs voyages en Russie. Ils possèdent à Novgorod une église, sans doute fortifiée, et des magasins, en

1. O. Montelius, dans *Sveriges Historia*, réd. par Emil Hildebrand, I, p. 182-190, Stockholm, 1903 ; et H. Schück, dans *Svenska Folkets Historia*, Lund, 1914, tome I, p. 117.

2. Sur cette route, l'excellent livre de M. Ture Arne, *La Suède et l'Orient*, Upsal, 1914, donne des renseignements abondants, surtout en ce qui concerne la période comprise entre les années 800 et 1050.

d'autres termes une petite cité suédoise au milieu de la ville slave. Mais, de nouveau, la Russie a changé d'aspect, et les relations avec ce pays ont pris, à partir d'une certaine date, un caractère nouveau. La Russie n'est plus, depuis 1260 environ, un État chrétien. L'empire mongol s'était, sous les successeurs du grand Djinghis, étendu jusqu'à une ligne Moscou-Cracovie-Budapest. En 1238, toute la Russie, excepté Novgorod, était tributaire du khan de Saraj, près du Volga inférieur. Le khanat, qui avait nom Kiptshak, est, depuis 1260, indépendant du grand khan de Chine, et depuis l'époque du khan Berke (1257-1266) Kiptshak est un État mahométan. Pendant une certaine fraction du XIIIe siècle, Novgorod même — ville, comme nous l'avons dit, en partie suédoise — est sous le contrôle du khan de Saraj. Il est évident, dès lors, que l'Islam avance un de ses bras vers les frontières de la Suède, de même qu'il en avance un autre en Espagne, cherchant à embrasser tout le continent européen. Le khanat de Saraj existe jusqu'à 1480, mais c'est à la fin du XIIIe siècle qu'il atteint son maximum de puissance. Voilà la cinquième porte donnant de Suède sur l'Orient. Il en existe d'autres, mais les cinq qui viennent d'être énumérées sont les plus importantes.

Des trouvailles faites dans le sol de la Suède, notamment le célèbre trésor de Vendel près d'Upsal, illustrent les communications sur le terrain artistique, qui passaient par la première porte. Les peuples du Nord n'aimaient pas, en général, les formes humaines dans l'art. Tout à coup apparaissent, sur le décor des casques de Vendel (VIe-VIIe siècles), des reliefs figurés, des processions de guerriers. Ce seul fait tourne nos pensées vers Byzance, principale conservatrice de l'art figuré antique. Quelques reliefs analogues représentent des combats entre un guerrier et un être mi-homme, mi-ours, iconographie curieuse qu'on a rapprochée des jeux du cirque byzantin. Le sujet a été traité par MM. Sjœberg et Romdahl. Ce dernier rapproche aussi les reliefs suédois de l'art sassanide [1].

1. Voir Axel Romdahl, *Gammal konst*, Stockholm, 1916, p. 1.

La deuxième porte a fait pénétrer en Suède un nouveau style ornemental, dont l'élément essentiel sera la palmette. Auparavant, l'ornement ordinaire empruntait surtout au règne animal les éléments dont il se composait [1]. Un peu après l'an 1000, on voit sur des objets métalliques appartenant au costume, sur des pierres tombales et même en architecture, sur la façade de l'église de Sanda dans l'île de Gotland, des formes presque végétales, des palmettes aux longues feuilles recourbées, se terminant souvent par un disque [2].

La troisième porte s'ouvre dans l'histoire de l'art — nous ne parlons ici que de l'art, et non des autres manifestations de la vie intellectuelle — vers 1140 et donne principalement sur Constantinople, dont l'art se reflète en Suède si fidèlement parfois qu'on peut, au moins pour les peintures murales, parler d'une extension du domaine artistique byzantin jusqu'à ce pays. Regardez les saints dans les peintures murales de Garde et de Kællunge, qui ressemblent tant aux peintures de Nereditz près de Moscou [3].

On trouve aussi des formes et des éléments de l'iconographie byzantine sur des fonts baptismaux en pierre (fig. 1) et sur des façades d'église (fig. 2) de la même époque [4].

Les formes byzantinisantes étaient accompagnées d'ornements d'une certaine sécheresse. Mais tout à coup — vers 1170 — apparaît une décoration riche, pleine de fantaisie. C'est ainsi que chez le sculpteur Sighraf, sur les fonts baptismaux d'Aakirkeby, on voit des palmettes encadrées dans des cœurs, des entrelacements divers, comparables aux ornements analogues de l'une des églises d'Ani en Arménie [5], appelée le cloître Hripsime [6]. Mais on peut aussi

1. Voir B. Salin, *Die altgermanische Thierornamentik*, Stockholm, 1904.
2. Voir Arne, *op. cit.*, et Roosval, *Sveriges och Danmarks östliga konstförbindelser under medeltiden*, dans *Konsthistoriska sällskapets publikation* (Publication de la Société d'histoire de l'art), 1917, p. 1.
3. Roosval, *Die Kirchen Gotlands*, Stockholm, 1911, p. 100.
4. Roosval, *Die Steinmeister Gotlands*, Stockholm, 1914.
5. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier*, II, 518
6. M. Migeon, *Les arts plastiques et industriels*, voir surtout la fig. de la

rapprocher les fonts baptismaux d'Aakirkeby des objets d'art islamique d'une époque presque contemporaine, au groupe des boîtes en ivoire peint rassemblées par M. Migeon dans son *manuel d'art musulman.* Le fait que les boîtes (suivant M. Migeon) sont d'origine sicilienne serait sans doute purement fortuit : des formes analogues ont sûrement existé dans tout le monde musulman.

La cinquième porte (porte mongole du XIIIe siècle) s'ouvre à l'époque même où le gothique français fait la conquête de la Suède. Et rien, semble-t-il, n'atteste mieux la puissance des courants islamiques que cette lutte qu'ils sont capables de soutenir contre la force irrésistible du gothique français. L'élément mahométan se marie à l'élément français et, de la combinaison de ces deux influences, le goût sûr des maîtres suédois forme un style nettement suédois, un gothique lourd dans les masses, mais d'une élégance orientalisante dans le jeu des lignes de la décoration qui me paraît extrêmement intéressant.

Remarquons d'abord la forme des portails, qui sont décorés de tympans dont les contours dessinent des arcs dentelés doubles, d'une fantaisie richement variée (fig. 3).

Cette espèce d'arc est caractéristique pour l'île de Gotland (quoiqu'on en trouve aussi des reflets dans l'architecture en briques du continent suédois), où M. Enlart, qui a attentivement visité la Suède et qui a écrit sur ce sujet des pages fort intéressantes dans l'*Histoire de l'art* de M. Michel, l'a bien observé [1]. Il est impossible de contester la nature islamique des arcs dentelés, motif qui, dans les pays mahométans, revient constamment. Vous le trouverez déjà, par exemple, dans la mosquée de Cordoue, dans les parties datant du Xe siècle (la macsura actuelle), et sur presque

p. 142. Un autre parallèle entre des objets d'art musulman et les fonts baptismau suédois se trouve dans mon article déjà cité : *Konsthistoriska sällskapets publikation.*

1. M. Enlart dit (*Histoire de l'Art*, II, 1, p. 65) : « Les portails présentent un type particulier avec leur fronton très aigu et leur voussure en tiers-point festonnée de lobes découpés, plus fréquents en Gotland que dans toute autre contrée ».

tous les minarets mogrébins. L'emploi des contours dentelés, comme tympan, semble appartenir à une époque postérieure. Dans la mosquée de Cordoue, nous l'observons dans la chapelle de Trastamara ; dans la mosquée de Kalaoun, au Caire, le motif se redouble et se rapproche assez des formes gotlandaises. A Konieh, en Asie Mineure, les portails du XIIIe siècle le présentent presque toujours. On peut aussi citer la mosquée verte de Brousse (vers 1425).

Très souvent, sur les portails gotlandais de la fin du XIIIe siècle, les arcatures dentelées continuent en sens vertical sur les deux montants d'une porte (fig. 4). On retrouve ce même motif, inconnu au gothique européen, par exemple à Isnik (Nicée), sur la mosquée de Jeschil Dschami, bâtie en 1392 [1], et à Konieh, sur le Sirtscheli Medresse, qui date de 1242-1243, sans parler des encadrements analogues d'une époque plus récente.

Un troisième motif d'un orientalisme frappant est constitué par des feuilles montantes ou tombantes entourant la partie inférieure d'une colonne ou d'un pilier (fig. 5 et 6). Vous trouverez le principe de cette décoration à Samarkande, à Bokhara et dans les Indes [2], où les monuments en question sont, il est vrai, d'une époque plus récente que les églises suédoises. Il n'en est pas moins certain que le motif des feuilles formant la base d'un pilier existe depuis longtemps en Orient et qu'il y est indigène. Vous le rencontrerez dans l'ancienne Égypte ainsi que dans la Perse de Xerxès, et je conclus des miniatures arméniennes du XIe siècle [3] qu'il existe, quant à ce détail, une filiation continue entre l'antiquité et la fin du moyen âge.

Quant aux chapiteaux, on avait, vers 1230, commencé à s'inspirer du gothique français naturaliste (dôme de Visby, dôme de Linköping), la sculpture allemande servant souvent d'intermédiaire.

1. Voir Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin, 1915, p. 173.
2. Voir Saladin, *Manuel d'Art musulman*, II, L'architecture, fig. 327, 328.
3. Voir Frédéric Macler, *Miniatures arméniennes*, Paris, 1913.

Mais voici que, vers la fin du siècle, tout change. La nature cède à la stylisation. On voit des palmettes d'une symétrie parfaite, ornées souvent de nervures diamantées (fig. 7 et 8). On peut comparer ces ornements stylisés avec la décoration islamique de la même époque, pour en comprendre l'origine. Considérons le mimbar de la mosquée Ibn Touloun de 1296, aujourd'hui dans le musée de South Kensington, ou la porte de mosquée reproduite dans l'ouvrage de Migeon (fig. 89). Quelquefois, les feuilles des bases des portes sont remplacées par des arcatures renversées, motif qu'on reconnaît, par exemple, dans la façade de la mosquée de Diwrighi (1228) [1].

Voilà donc cinq exemples, choisis parmi d'autres, qui montrent les influences musulmanes arrivant par ce que nous avons appelé la cinquième porte.

Tous ensemble, les spécimens d'art, discutés à propos des cinq différentes portes, indiquent l'importance, des éléments byzantins et musulmans dans l'art suédois. On pourrait aisément en citer d'autres et pour d'autres époques. Mais il faudrait un livre, et non les vingt minutes d'une communication.

1. Reproduite dans Saladin, *ouvr. cit.*, p. 454.

# REMARQUES SUR L'UNITÉ D'INSPIRATION DE L'ART MUSULMAN

*COMMUNICATION DE M. MASSIGNON*
*Professeur suppléant au Collège de France.*

Nous demandons d'abord à l'histoire de l'art de tenir compte des résultats de l'analyse technique des matériaux réunis à pied d'œuvre, non seulement pour l'architecture, mais même pour la musique, où la phonétique expérimentale est à consulter. Cependant ces indications analytiques sur les procédés ne permettent pas d'expliquer toute l'œuvre ; la phtisie de son modèle préféré n'explique pas tout Botticelli, — et l'astigmatisme du Greco ne paraît pas dénué d'un certain parti-pris. Des murs nus à décorer n'expliquent pas toute l'évolution des arts, tapisserie ou fresque, qui les ont « vêtus ». Il n'y a pas que des éléments de décor, il y a une composition à innover ; pas que des mots, mais une syntaxe à trouver ; pas des organes seuls, mais un fonctionnement, un triage, un choix, grâce à une intention maîtresse.

Peut-on insister sur cet aspect synthétique d'un art sans tomber dans l'à peu près oratoire ou littéraire ? La chose a été examinée de près depuis quelques années ; je rappelle les travaux de Mâle sur l'inspiration théologique des arts du moyen âge français, et un livre récent de Focillon sur l'art bouddhique. Mon but, en ce moment, est d'expliciter une méthode, en l'appliquant à divers cas concrets d'art musulman.

Cette méthode se fonde sur la part d'invention intellectuelle du travail mental que requiert toute œuvre artistique, avant le métier et la mise à exécution. Il y a une « topique » de l'imagination ; toute pensée prend une structure quand elle tend à se formuler. Et, par une méthode d'introspection, notre raison nous permet de la refaire au fond de notre pensée, de rejouer, sur notre théâtre intérieur, l'historique, la genèse de l'œuvre d'art ; surtout quand elle est collective, comme dans l'art religieux, que cet art est encore vivant, et qu'au moyen de préparatifs convenables, nous pouvons nous y acclimater, en nous y « composant un lieu », comme disent les gens qui s'exercent à méditer.

En Islam, ce travail est facilité par le fait qu'il y a un livre hors de pair, pour guider l'inspiration des croyants, donnant les thèmes courants proposés à leurs réflexions : le Qor'an. De ce livre, très tôt, les premiers théologiens *(motakallimoûn)*, tant motazilites qu'asharites, ont tiré une théorie générale de l'univers, selon laquelle il n'y a pas de formes en soi, ni de figures en soi. Dieu seul est, non seulement permanent, mais imminent, menaçant : *howa' l Bâqî*. Il n'y a pas de durée, mais des suites d'instants incommensurables. Pas de formes, des atomes perpétuellement détruits et recréés. On retrouve là un peu de l'occasionnalisme de Descartes. A l'opposé de l'inspiration grecque, idolâtre des formes en soi, des polygones fermés, des nombres, c'est un art du changement, de la dérivation, de l'algèbre, de l'inanimation des figures, puisqu'elles sont périssables, de la destruction des idoles (le *hadith* sur les pattes d'oiseau coupées).

Prenez les théologiens des quatre premiers siècles, et vous trouverez cette théorie de l'univers unanimement admise, jusqu'à l'invasion des idées grecques, Ibn Sînâ et Ghazâli (arguments d'Isfaraïni sur le mouvement). Au contraire, dès qu'une hérésie paraît, ses monuments artistiques y contreviennent ; voyez les figures en polygones fermés des Qarmates (Fatimites), pantacles magiques.

Analysons brièvement quelques exemples.

Le décor de mosaïques à la mosquée d'Omar, à Jérusalem : tous les éléments sont byzantins ; mais la structure est brisée, transformée. Les « idoles » sont brisées (les anges remplacés par des nœuds d'épis et de grappes, empruntés à des cartons sur l'oblation eucharistique).

Le jardin arabe : symétrie centripète des quinconces, ramenant au kiosque central (contre le jardin classique).

Les tapis et blasons : opposition brusque de clairs et d'obscurs, avec cinq couleurs au plus, et trois ou quatre animaux irréels.

La musique : née de la psalmodie coranique *(alhân al qira' ah)*, son originalité foncière n'est pas dans ses tiers ou quarts de ton, ni dans ses modes, — mais dans son rythme : elle ne connaît pas de mesures, mais des suites d'instants irréductibles *(tik, tom)*.

La littérature : la descente de la métaphore ; une fleur devient un « rubis », un animal devient « une fleur ». Il ne faut pas essayer de faire revivre le passé, ce serait singer l'œuvre créatrice ; nous ne sommes que d'humbles marionnettes (vers de Khéyam, de Nabolsi).

Pour conclure : le résultat de mon enquête est qu'il y a bien un art musulman. Les éléments du décor, isolément ou en groupes, ont pu être empruntés aux nations aryennes, à la Perse, à Byzance (n'oublions pas qu'elles les tenaient d'ailleurs). Tous les plaidoyers (Gobineau, Renan, de Lagarde, Reitzenstein), particulièrement ardents en ce moment, qui retirent toute originalité aux civilisations *sémitiques* dans l'histoire des arts (et des sciences) négligent un fait fondamental en linguistique, en syntaxe comparée. La syntaxe des idées, la présentation concertée de l'idée n'est pas l'apanage exclusif des Aryens, quoiqu'ils l'aient poussée à un plus haut degré de spécialisation ; chez eux la présentation de l'idée est *périphrastique*, se fait au moyen de nuances instables et diversifiées, hiérarchisées en périodes ; le temps est relatif, concernant l'agent (égocentrisme, polythéisme). Mais il y a une autre présentation de l'idée, plus rudimentaire, mais fort originale, chez les Sémites. Une présentation *gnomique*, condensée. Je

lisais un jour à un poète occidental, qui navigue en ce moment vers Tokio, un tercet d'un poète bédouin, que voici :

Si je t'ai jamais demandé l'étreinte qui m'eût comblé,
Sache que je me tiens déjà pour pacifié.
Ah ! n'accomplis pas ta promesse de m'aimer, de peur que vienne l'oubli,
Je veux être avare de mes sanglots,
Je préfère être privé de toi, garder mon cœur navré, mon cœur déchiré.

Et, m'arrêtant au second vers *N'accomplis pas !*, ce poète français remarquait : « Quelle pensée délicate, et pourquoi cette concision ? Un Occidental lui aurait consacré toute une pièce de vers. » Telle est la présentation artistique de l'idée chez les Sémites : gnomique, concise, au moyen de touches rigides, absolues ; le temps est relatif à l'action seule, car il n'y a qu'un seul agent réel, le Dieu transcendant et unique. Tel est l'art, d'une concision puissante et explosive, que les Sémites ont tiré de la méditation des Psaumes, par exemple ; et, dans le Qor'ân, de la Fâtihah, qui est un psaume.

---

# LA CÉRAMIQUE ARCHAÏQUE DE L'ISLAM

## D'APRÈS LES TRAVAUX LES PLUS RÉCENTS

*COMMUNICATION DE M. GASTON MIGEON*
*Conservateur au Musée du Louvre.*

Le livre de M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, 1920, s'il ne résout pas toutes les questions de cet immense sujet, nous a apporté du moins une telle masse de documents matériels, la plupart entièrement nouveaux, que nous voici avec un outil de travail et des matériaux de comparaison qui facilitent singulièrement l'étude de la céramique musulmane à ses débuts.

Il semble désormais acquis et admis que les arts de l'Asie islamisée, de même que ceux des bords de la Méditerranée antérieure christianisée, ont vécu du répertoire décoratif des peuples de l'antique Asie, dont les formules apparaissent interprétées par le génie propre des différents peuples de notre haut moyen âge. C'est ce qu'avait pressenti depuis longtemps la lumineuse intelligence d'Edmond Pottier, la riche imagination de Strzygowski et ce que vient d'affirmer, dans d'admirables et libres études sur l'art roman, M. Émile Mâle.

Nous ne connaissons encore, à l'heure actuelle, que très peu de choses des objets de poterie de l'époque achéménide, révélés par les fouilles de Suse et autres lieux persans.

Nous sommes aussi ignorants de la céramique des peuples Parthes sous les Arsacides, et de ces dynastes de la Perside du Fars, héritiers en partie de la civilisation des Achéménides, et qui durent en maintenir les traditions jusqu'à l'avènement des Sassanides.

A partir de ce moment, l'obscurité doit désormais tendre à se dissiper. Depuis dix ans, les fouilles nous ont apporté tant de documents, que c'est à les classer que doit s'appliquer notre effort.

Durant près de cinq siècles, du IIIe — avènement des Sassanides — jusqu'au milieu du VIIe — mort d'Yestegerd III en 652 — on peut croire que l'activité en céramique fut grande d'un peuple qui nous a laissé les extraordinaires monuments sculptés pour lesquels nous avons les planches de l'ouvrage de Sarre et Herzfeld, les orfèvreries reproduites par Smirnoff, les tissus étudiés par Otto von Falke. Cette céramique, il faut que nous la dégagions de l'amas des matériaux céramiques fournis par les fouilles.

On ne saurait admettre que l'art des Sassanides cessa d'être pratiqué à la mort du dernier souverain au milieu du VIIe siècle. Il dut se continuer au contraire après la conquête arabe, qui fut uniquement politique, et ne put subir qu'assez longtemps après des modifications locales sous des influences diverses.

On peut affirmer que, pendant à peu près les deux premiers siècles de l'hégire, il n'y eut pas d'art musulman proprement dit et particulier, mais la continuité d'un art iranien composite, surtout dans la production céramique, qui semble avoir été d'une production intense, et d'une puissance d'expansion vraiment surprenante, quand on arrive à constater l'analogie de types céramiques rencontrés dans des fouilles pratiquées en Perse (la terre même des origines), en Mésopotamie, à Fostat du Caire, à Cordoue et même au Maghreb.

Quant à l'origine d'un des plus précieux décors céramiques de l'Orient musulman, le lustre, sans en reprendre la discussion,

on doit reconnaître que les dernières fouilles ont été décisives à cet égard. Il est notoire maintenant que cette pratique est antérieure au XIe siècle, époque du voyageur Nassiri Kosrau, dont un passage mal compris avait pu faire croire à l'apparition récente alors de ce procédé. Sans tomber d'accord avec M. Pézard qui y voit une pratique sassanide dans un fragment des fouilles de Suse, que j'ai eu il y a encore peu de jours entre les mains, où il n'y a pas trace de décor lustré voulu, mais simplement lustrage par irisation accidentelle du sol, il est évident que le lustre fut connu au IXe siècle, puisqu'on le trouve à Samarra où plus rien n'exista après la fin du IXe siècle. Mais on l'y trouve à l'état de rareté, alors qu'une si grande quantité de pièces à peu près complètes furent trouvées à Reï et dans la Perse du nord, qu'on peut bien, avec M. Vignier, y localiser les premières fabrications de cette céramique, et dater les plus archaïques de style du VIIIe siècle, du temps des Ommeyades, en reconnaissant la continuité de cette pratique sous les Abbassides.

Les fouilles nous ont encore révélé des types céramiques si particuliers, et si apparentés aux produits du plus Extrême Orient, qu'il faut aujourd'hui se rendre à l'évidence. L'Orient et l'Extrême-Orient ont exercé l'un sur l'autre des réactions réciproques. L'art de la Chine, les trésors du Japon, aujourd'hui mieux connus, ne permettent plus d'en douter, et, avec beaucoup de pénétration, M. Pézard a consacré à ces influences quelques pages de son étude. Des céramiques des fouilles de Perse, d'origine certainement iranienne, sont absolument analogues à des poteries de la dynastie chinoise des Tang, et, pour serrer la question de plus près, bien semblables à des pièces conservées au Trésor impérial du Shosoïn de Nara. Or ce Trésor a été clos irrémissiblement en 756. Ces poteries iraniennes ne peuvent guère être très postérieures à cette date.

Ces influences s'expliquent d'ailleurs fort bien historiquement, puisque c'est au VIIIe siècle que la conquête musulmane atteignit

pour la première fois la frontière de l'Empire du Milieu, et que sous le Calife Walid Ier (705-715), son général Qotaïba fit une expédition qui l'amena à Kachgar qu'il soumit.

Et reconnaissons sur la céramique iranienne les bons effets de cette influence extrême-orientale, puisque, assez pauvre et médiocre de matière et de technique, le progrès y est très sensible, sitôt qu'elle apparaît nettement influencée par la Chine.

---

# UNE SÉRIE NOUVELLE DE CÉRAMIQUE HISPANO-ARABE DÉCOUVERTE A PATERNA

*COMMUNICATION DE M. FOLCH I TORRES*

En 1908, dans la ville de Paterna, près Valence, à l'endroit dit *El Testor*, on trouva des fragments de céramique émaillés, décorés en vert et en violet de manganèse, d'un caractère arabe très marqué. Cette découverte éveilla l'intérêt d'érudits et d'antiquaires ; on fit des fouilles dans ce lieu, et on recueillit de nombreux objets qu'ont acquis les musées d'art et d'archéologie de Barcelone. Ces fouilles, faites principalement dans un but mercantile, ne donnèrent pas les résultats qu'on pouvait en attendre au point de vue scientifique, surtout si l'on considère que les fours des céramistes se trouvaient précisément en ce lieu nommé *El Testor*.

La façon dont furent faites les fouilles, rend difficile l'étude du terrain en ce qui concerne la détermination de couches de débris superposées. On n'a pu en compter distinctement que trois. La première, à la surface, donne la poterie bleue des XV^e^ et XVI^e^ siècles, imitée de la céramique bleue de Manisès. Dans la seconde, les trous creusés pour extraire l'argile ont été comblés avec des morceaux cassés pendant la cuisson et des pièces manquées ; les débris que l'on trouve dans ces trous, offrent les caractéristiques de la céramique de Paterna : à décor en vert et en manganèse, ils présentent

des dessins de caractère arabe. La dernière zone, la plus ancienne, offre trois types de céramique : la première, non vernie, décorée directement sur la terre brute, avec ornementation en manganèse, comme on en trouve dans la céramique ibérique ; la seconde, avec décoration en manganèse, sur la terre non cuite et présentant des motifs de fleurs et d'animaux ; la troisième, avec décoration en vert et en manganèse sur fond blanc, très semblable par le dessin aux spécimens de Medina-Azzahra et de ceux qu'on a trouvés à Valence, au cours des fouilles exécutées récemment pour les fondations des Halles centrales que l'on construisait.

Avec le groupe des fragments trouvés à Paterna, s'ouvre un chapitre nouveau dans l'histoire de la céramique hispano-arabe. Avant cette découverte, on aurait pu dire que la céramique hispano-moresque formait simplement un chapitre important de l'histoire des céramiques à reflets métalliques. Avant les fouilles de Medina-Azzahra, si l'on possédait, avec le texte d'Edrizi, un document du XIIe siècle, on ne connaissait pas d'objets antérieurs aux belles pièces de Malaga du XIVe siècle. Avec les pièces trouvées à Medina-Azzahra (dont certaines remontaient jusqu'au Xe siècle) on pouvait suivre, malgré quelques lacunes, le développement des poteries à reflets métalliques, depuis le temps du Califat jusqu'aux productions modernes de Valence.

Actuellement, les objets trouvés à Paterna permettent de démontrer que, parallèlement à la technique du reflet métallique, se développait et même, dans certains endroits et à certaines époques, dominait une technique à décor en vert et manganèse sur fond blanc.

De cette technique, avant les découvertes de Paterna, on connaissait seulement des objets plus anciens, de l'époque du Califat, retrouvés à Medina-Elvira et à Medina-Azzahra, et on en retrouvait la tradition plus tardive dans les céramiques de Terol, dont les plus anciennes sont datées du XVe et du XVIe siècle.

Les objets trouvés à Paterna prennent chronologiquement place entre ceux de Medina-Elvira et Medina-Azzahra, d'une part, et

ceux de Terol, d'autre part. Ils se rattachent aux uns et aux autres, et aident ainsi à constituer une suite ininterrompue de productions à décor en vert et manganèse, depuis l'époque du Califat jusqu'au XVIe siècle.

Les fragments de Paterna peuvent être divisés en trois groupes principaux, suivant les thèmes traités : 1° sujets géométriques et floraux ; 2° ornementation animale ; 3° thèmes où intervient la figure humaine.

Le premier groupe offre des rapports évidents avec la céramique de Medina-Azzahra, avec certains spécimens de céramique sassanide pré-musulmane du VIIe siècle et aussi avec des fragments byzantins, d'époque imprécise. Certains caractères d'ornementation pourraient être rattachés à l'art romain.

Le second groupe — décoration animale — trahit une origine visiblement orientale. On y retrouve le fonds mésopotamien, hérité et transformé par les arts sassanides, qui a nourri toutes les civilisations du Levant ; Byzance, d'abord, constitua ses types à l'époque de Justinien et, l'art musulman, à son tour, hérita de l'art sassanide. Ces formes sont venues dans notre pays, d'une part, grâce aux conquêtes de Justinien et du commerce avec Byzance, de l'autre, par l'invasion musulmane. Et nous sommes amenés à considérer le rapport qui peut exister entre les céramiques de ce groupe et les tissus hispaniques primitifs, rapport que Cox a établi.

Nous croyons que les céramiques de Paterna et ces étoffes sont contemporaines ; de même que, suivant Cox, ces tissus constituent le type de l'art textile arabe, antérieur à la période de l'art des tissus constitués par des assemblages de nœuds, de même nous estimons que l'art de Paterna est, pour la céramique, le type d'un art antérieur aux productions de Malaga. Nous sommes également d'accord avec Cox, en estimant que l'art primitif procède directement de la Perse, des dynasties ommiades, et que l'art postérieur a une origine africaine et évoque les dynasties almohades. Grâce à cette comparaison entre la céramique de Paterna et les

tissus hispano-musulmans plus anciens, la situation chronologique des fragments de céramiques commence à se dessiner.

Le troisième groupe où l'on trouve les thèmes à figure humaine, va nous révéler un art plus récent, influencé par l'Orient, mais ayant un caractère occidental plus net, qui nous donne à penser que les objets de cette série seraient les moins anciens. Certains détails de l'habillement des personnages permettent d'indiquer quelques dates, bien que l'étude du costume médiéval en Espagne (surtout dans les pays de population mauresque) soit encore peu avancée.

Ce groupe de céramiques offre des compositions d'un caractère roman très accusé ; des figures de femmes, entourées d'ornements floraux, rappellent le style persan ; elles portent la tunique et le manteau qui furent de tradition en Europe, jusqu'au XIIIe siècle.

Dans les miniatures mozarabes et romanes et dans les devants d'autel romans (du XIe au XIIIe siècle), les figures féminines serrent leurs manteaux à la taille avec le même geste indiqué sur les céramiques de Paterna qui appartiennent au troisième groupe.

La tunique de quelques figures féminines présente une échancrure qui peut indiquer la fin du XIIIe siècle ou le commencement du XIVe. Les figures du grand vase de la *Sardana* et d'autres compositions indiqueraient la même époque. Les coiffures des personnages dans la composition de la *Sardana* permettent de reconnaître des types espagnols du XIIIe siècle ; de même, les personnages en buste avec leur bonnet-capuchon, quoique le capuchon soit plus ancien et ait survécu à cette date.

Dans la même troisième série, on trouve aussi certaines figures de femmes tenant des boules ou des poissons dans leurs mains et participant à des scènes de jeux ou de jonglerie ; elles sont coiffées de mitres bizarres, semblables à celle que porte une jongleuse que l'on voit sur un chapiteau du cloître de Santa Maria de l'Estany : elle danse en jouant des castagnettes ; M. Puig i Cadafalch a daté ce cloître de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe.

Les brèves observations qui précèdent permettent, les conclusions suivantes :

1° A Paterna, il y eut une manufacture qui employa le vert et le manganèse pour la décoration, manufacture d'un très grand intérêt artistique, complètement inconnue avant les fouilles de 1908.

2° Le groupe de céramiques de Paterna montre par ses thèmes floraux et géométriques, en ce qui concerne le dessin et la technique, des relations évidentes avec les fragments d'ornementation en vert et manganèse de l'époque du Califat, provenant de Medina-Azzahra et Medina-Elvira (xe siècle), et avec ceux, également décorés en vert et manganèse, trouvés au Terol (fin xive-xvie siècles).

3° La série à sujets d'animaux correspond à des étoffes hispaniques connues, exécutées du xie au xiiie siècle, qui offrent le même décor ; elles précèdent l'art des « traceries », tissus d'origine almohade, constitués par des assemblages de nœuds, de même que la céramique de Paterna à décor d'animaux annonce l'art céramique de Malaga et de Manisès.

4° La série de Paterna à figures humaines présente des costumes caractéristiques qui permettent de la dater d'une époque allant du commencement du xiie au début du xive siècle.

---

# LES ÉGLISES BYZANTINES ET UKRAINIENNES DE KIEV

*COMMUNICATION DE M. GEORGES LOUKOMSKI*
*Ancien Conservateur du Musée de Kiev.*

Les plus anciens édifices sacrés de la Russie chrétienne remontent aux premières années du XIe siècle. Kiev et Tchernigov, à titre de principaux centres méridionaux du pays, Kaneff, Oster, Ovroutch, ensuite Pereiaslavl, Vladimir et Novgorod en Volhynie, ainsi que d'autres villes moins considérables, furent ornées d'églises élevées peu après l'introduction du christianisme. La majeure partie de ces monuments a disparu ; quelque chose cependant en est resté. Il est vrai que ce sont ou bien des ruines comme à Starogorodka ou Théegorodvin près Kiev, ou bien des œuvres remaniées et reconstruites à une époque plus récente. Les églises les plus anciennes de Kiev sont le Saint-Sauveur de Berestov, entièrement rebâti au XVIIe siècle, mais ayant conservé ses vieux murs et une partie de ses peintures murales ; l'église de Saint-Michel au couvent de Vydouleitsk ; celle de Saint-Cyrille ; celle de Saint-Basile ou des Trois-Saints ; celle de la Dîme, qui n'a conservé que le plan de ses anciennes fondations ; celles de Sainte-Irène, dont il ne reste qu'un fragment de pilier, et de Saint-Georges, toutes deux voisines de la cathédrale de Sainte-Sophie et qui formaient avec elle un pittoresque ensemble ; la cathédrale de Saint-Michel, du couvent du même nom ; enfin, la cathédrale de Sainte-Sophie.

Toutes ces constructions remontent à l'époque du grand-duc Iaroslaw le Sage (père de la reine Anne, femme du Roi de France Henri Ier) et à des époques quelque peu postérieures (années 1017, 1020, 1030, 1070). La cathédrale de la Laure fut construite à la fin du XIe siècle; un peu plus tard fut bâtie l'église de la Trinité dans la même Laure. Les églises de Tchernigov et de Novgorod doivent être attribuées à l'art des XIe-XIIe siècles ; celles de Vladimir aux XIIe-XIIIe siècles. Les spécimens les mieux conservés et les plus typiques de l'architecture de cette époque sont la cathédrale de Sainte-Sophie et l'église de Saint-Cyrille à Kiev, la cathédrale de Tchernigov (dont la bâtisse primitive est encore apparente), les églises de Vladimir, soit la cathédrale de Saint-Démétrius et l'église de la Vierge de Bon-Secours, sur la rivière Nerl, enfin la cathédrale et deux ou trois églises de Novgorod.

Cette période d'architecture du XIe et du XIIe siècle à Kiev est la première que nous y connaissions ; elle est d'un art brillant, mais jusqu'à ce jour assez peu étudié. C'est l'époque des influences orientales. Après le XIIe siècle, cette architecture commence à décliner ; c'est le moment des incursions mongoles et des dévastations. Ce n'est qu'au XVIe siècle que l'art de bâtir commence à refleurir, mais cette renaissance, qui marque la seconde période de l'architecture de Kiev, est influencée par l'Occident. Le XVIIe siècle orne Kiev de monuments particulièrement précieux, d'un style qu'on est convenu d'appeler le *baroque ukrainien*. Dans la première moitié du XVIIe siècle, on se mit à restaurer les constructions anciennes ; du temps des évêques Pierre Moghila et Raphaël Zaborowski, et sous le régime de l'hetman Mazépa, bien des églises de la première époque, dite byzantine, furent remaniées dans le goût du baroque ukrainien. Ainsi surgirent des églises de trois types différents : le premier, resté intact, né sous des influences byzantino-caucasiennes, ou peut-être, à proprement parler, arméno-abkhaziennes ; ces églises sont pour la plupart en ruines, quoique ces ruines fussent encore vers le milieu du XIXe siècle en assez bon état et pleines d'enseignements (comme à Ostrog, à Staro-

gorodok, à Kaneff, à Ovroutchi) ; le deuxième type, qui est une combinaison des deux styles, où le baroque, pour ainsi dire, revêt une construction plus ancienne ; ces édifices se conservent plus ou moins bien et gardent souvent leurs fresques et leurs mosaïques (la majeure partie des églises de Kiev appartient à ce type). Il existe un troisième type : celui des églises entièrement bâties au XVIe et au XVIIe siècle. Ces dernières sont nombreuses. Leurs plans et leur structure ne présentent pas beaucoup de variété. Il y en a deux groupes : les basiliques à trois coupoles et les églises en forme de croix à cinq coupoles ou davantage. L'ornementation extérieure est toujours de style baroque et dans les coupoles et dans les détails architectoniques. Les premières études, d'ailleurs assez sommaires, qui aient été faites sur ces églises, ont paru vers le milieu du XIXe siècle. C'est à ce moment également qu'on a commencé à restaurer ces monuments, d'une façon peu scientifique, et beaucoup de choses furent alors abîmées. La cathédrale de Sainte-Sophie, ainsi que ses fresques, ont particulièrement souffert. Les églises de la seconde période (XVIe-XVIIIe siècles) n'ont jamais été étudiées ; nous n'en avons que quelques descriptions partielles et quelques croquis. Ce n'est qu'en 1905 qu'on commence à étudier scientifiquement l'église de la Dîme, Sainte-Sophie et le Saint-Sauveur de Berestov aux points de vue de l'archéologie et de l'architecture ; des résultats fort appréciables furent obtenus en 1905-1914 par M. Mileieff, éminent savant russe, mort à la fleur de l'âge. Les fouilles qu'il avait entreprises, fournirent des documents précieux ; il trouva à Sainte-Sophie cinq dallages superposés. Il découvrit également que les fondations de l'église de la Dîme reposaient sur des poutres noyées dans un lit de ciment, procédé inconnu à Byzance, dit Réau, qui ne partage cependant pas l'opinion du professeur Schmidt : ce dernier est d'avis que c'est le Caucase qui a principalement influencé l'art de Kiev et non pas Constantinople. Plusieurs savants étrangers, notamment M. Strzygowski, s'occupèrent des églises du type byzantin, mais ne les examinèrent jamais systématiquement.

Avant la guerre, Strzygowski n'avait commencé à étudier que l'église de Saint-Démétrius à Vladimir. Ses déductions basées sur les plans et les relevés sont les suivantes : les églises du XIe et du XIIe siècle du midi de la Russie n'ont pas été conçues uniquement sous l'influence byzantine. Par leurs plans, leurs détails et le caractère de la maçonnerie, elles n'ont guère de traits communs avec les églises de Byzance. Donc, la théorie des savants d'avant 1900 doit être écartée. Les données du jeune savant russe Schmidt indiquent une ressemblance quant aux plans avec des églises d'une autre origine. MM. Van Millingjen et Strzygowski croient à l'existence d'autres sources. Mais l'étonnement de MM. Diehl et Georges est bien naturel devant le fait que l'église Sainte-Sophie n'a pas jusqu'à présent été l'objet d'un examen approfondi. Cependant, même d'après les données existantes, on peut établir que, nulle part, parmi les monuments byzantins occidentaux, il n'y a d'analogie avec Sainte-Sophie, ni dans la distribution du plan, ni dans les particularités de la construction. Elle a plutôt des affinités avec certaines églises du Caucase, ainsi : 1° le plan de Sainte-Sophie et celui de Saint-Michel aux coupoles dorées sont plutôt en largeur qu'en longueur (Sainte-Sophie a neuf absides, dont celle du milieu fort proéminante) ; 2° le caractère de la construction et de la maçonnerie (moitié pierres, moitié briques), et surtout la maçonnerie des fondations liée avec des poutres en bois ; 3° la coupe horizontale des piliers donne une forme de croix ; 4° deux galeries au midi et au nord ; 5° les architraves des arches sont placées beaucoup plus bas que les milieux des arches ; 6° la juxtaposition dans un même monument de fresques et de mosaïques ; ces dernières sont plutôt dans le goût byzantin, tandis que les fresques du baptistère et surtout les fresques de caractère profane sur les murs de l'escalier sont dans l'esprit des peintures de quelques églises géorgiennes ; 7° les ornements en pierre sculptée des parois extérieures ; enfin, en dernier lieu, les carrelages en plaques émaillées. Toutes ces particularités ne se retrouvent pas à Constantinople et forment un trait d'union entre les églises de Kiev et celles du Caucase.

Mais les résultats obtenus scientifiquement par des relevés et des mensurations et ceux qu'a donnés la pratique des réparations effectuées, sont fort intéressants, parce qu'ils renversent la théorie des anciens savants, suivant laquelle Sainte-Sophie n'est qu'un dérivé de l'art de Byzance seul, et contredisent l'assertion de ceux qui ont dit qu'elle était surtout redevable de son existence au Caucase. Sainte-Sophie a fait des emprunts à ces deux sources d'inspiration, mais il faut bien reconnaître qu'elle est un monument indépendant et original, car on ne rencontre dans aucune autre église byzantine, soit de Constantinople, soit d'Arménie ou de Grèce, certaines de ses formes et de ses particularités. Quant à l'hypothèse qu'elle imite la Néa ou « Église Neuve » de Constantinople, bâtie par Basile le Macédonien au IXe siècle, on ne saurait encore la discuter, vu que ce dernier édifice n'a pas été suffisamment étudié. Ne serait-il pas plus exact de supposer que la Néa devient le prototype de mainte église à Kiev comme aussi au Caucase ? Une réponse à cette question d'origines ne saurait être obtenue qu'à l'aide de relevés et d'une étude détaillée. Ces travaux avaient été commencés par Mileieff ; ils furent malheureusement interrompus par sa mort ; repris sur une plus grande échelle en 1918 et durant tout l'été de 1919, ils donnèrent des résultats appréciables. Avec l'aide de dix employés, je pus faire les relevés de trois églises : Sainte-Sophie, la Trinité et Saint-Michel au couvent de Vydoubitsk. Le Saint-Sauveur de Berestov et Saint-Cyrille avaient déjà été mesurés par M. Pokrychkine. Les relevés généraux, condensés en cinq coupes horizontales et trois verticales, donnent le droit de conclure sur les dispositions du plan primitif et de confirmer les déductions faites par les savants déjà nommés. La technique de la maçonnerie et les particularités de la construction furent étudiées, et les dimensions furent relevées à l'aide d'échafaudages.

Simultanément, on fit une investigation des fentes, on examina la question de solidité, afin d'opérer les réparations nécessaires ou d'écarter les dangers de destruction ultérieure. L'argent néces-

saire à ces travaux était alloué par le gouvernement soviétique d'Ukraine. Mais il fallait toujours témoigner de son utilité et de son emploi, chose fort curieuse et inattendue, étant donné le caractère du gouvernement bolchéviste ; c'est pourquoi je m'arrête sur ce point, avec l'intention d'expliquer comment ces travaux étaient possibles. Toutes les églises étaient du ressort de la « Commission des ressources sociales », et on entreprit de les décrire et de les inventorier afin de les classer ensuite, et de les repasser à d'autres administrations selon leur importance historique ou artistique.

Sainte-Sophie et deux ou trois églises, d'une importance prépondérante, devaient être remises à la Commission de l'Instruction publique ; les églises de valeur moyenne devaient passer sous le contrôle général des bureaux de l'Instruction publique, tout en restant à la charge des paroissiens, sauf pour la question des réparations qui ne pourraient être opérées qu'avec le consentement de l'Instruction publique. Parmi les travaux que je pus faire effectuer, je voudrais mentionner la consolidation des stucs sur les murs du baptistère de Sainte-Sophie, qui a conservé ses fresques du XIIIe siècle. Ce n'était pas un travail facile, vu qu'on ne pouvait plus acheter les matériaux indispensables et qu'il fallait tout obtenir par permis officiels et faire la queue dans des dizaines de bureaux et de commissariats, même pour obtenir trois planches et vingt clous. Pour un permis il fallait aller parfois jusqu'au Conseil de l'Économie du Peuple ; certaines choses manquaient totalement : les vis en cuivre ou la colle. Pour obtenir la moindre chose, il fallait user de ruses et de combinaisons interminables. A l'aide de clous en cuivre à têtes plates, que nous fabriquâmes nous-mêmes, et que nous couvrions de ciment, et par ailleurs avec de la colle de saséine que nous injections avec un pulvérisateur sous la couche épaisse de stuc, là où elle se détachait du mur, stuc sur lequel sont peintes des fresques, nous sommes arrivés à sauver de la ruine ces boursouflures de plâtre, qui risquaient de s'effondrer à chaque détonation. Les parties les plus importantes

furent recouvertes avec des plaques de verre encadrées, comme à Pompéï. Malheureusement, on ne saurait affirmer que ces travaux empêcheront la couche de stuc de se détacher de nouveau du mur et de se boursoufler, vu que ces accidents ne sont pas dus à l'humidité ou à d'autres causes faciles à éliminer, mais bien à ce que ce baptistère, ajouté au XIIIe siècle à la cathédrale du XIe, et ne supportant pas le même poids, est entraîné par le vieux bâtiment dont les murs, plus épais que ceux du baptistère, dans leur affaissement progressif, tirent après eux la construction plus récente et plus légère.

Les bouleversements politiques de ces dernières années et les changements successifs de régime jusqu'en juin 1920 laissèrent aussi leur trace sur les églises de Kiev. Chaque pouvoir accompagnait de bouleversements la prise de l'ancienne capitale de l'Ukraine. Malgré les protestations des gens de science, les défenseurs plaçaient leurs batteries sur la place Sainte-Sophie, peu soucieux de l'ébranlement que leur feu faisait subir aux fresques, et l'ennemi en visant ces batteries touchait la cathédrale. Les derniers dégâts occasionnés de cette manière, après les réparations faites en 1919, sont dus à l'armée volontaire et aux troupes bolchévistes. Ces dégâts ne sont pas considérables, mais bien fâcheux cependant, car mes expériences de 1919 me portent à penser qu'il est encore plus problématique de pouvoir effectuer des réparations en 1920 ou 1921 que lorsque j'y étais.

En achevant ces notes sur les églises byzantines, je dois mentionner un musée de la cathédrale que mes employés et moi avons arrangé dans quatre chambres du rez-de-chaussée, dans le palais du métropolite, près de Sainte-Sophie. Des musées de ce genre existent en Italie, mais il n'y en avait pas encore, je crois, en Russie. On y rassembla tout d'abord tous les débris de colonnes, chapiteaux, morceaux de plinthes, de mosaïques de différentes époques, qui gisaient en tas dans le baptistère. Il n'était pas toujours facile de déplacer les grands fûts de colonnes. Ensuite, on rassembla et on classa les restants des cinq carrelages successifs (dans des

vitrines séparées), les photographies, des dessins, des plans, des livres, tout ce qui se rapportait à Sainte-Sophie.

Quant aux églises de style baroque, elles furent décrites à ce même moment, et de nombreuses photographies en furent faites.

La collection de photographies atteignit 700 numéros. C'était mieux que des relevés exacts, car le style et l'importance de ces églises de la deuxième période résident surtout dans leur ornementation et dans leur décor extérieurs. On en fit aussi des dessins à l'aquarelle et au crayon. Cela forma une collection considérable que je réunis au musée de la ville, qui, de fait, est le musée de la province, par opposition au musée d'art occidental, dont j'avais l'honneur d'être conservateur.

Les meilleures églises de style purement ukrainien sont Saint-Georges au monastère de Vydouleitska, l'église sur la Porte dans la Laure, la cathédrale du couvent de Saint-Florus, celle du couvent des Frères et celle de Saint-Nicolas (de caractère militaire, comme un donjon). Mais la cathédrale de la Laure, celle de Saint-Michel aux coupoles d'or, l'église de Saint-Cyrille, celle de la Trinité et au-dessus de la Porte dans la Laure, et même la cathédrale de Sainte-Sophie, reçurent au XVIIe siècle de riches ornements extérieurs. D'autres encore furent redécorées du temps de l'évêque Raphaël Zaborowski et sous l'hetman Mazépa, et ce sont les meilleurs exemples du baroque ukrainien. Et non seulement les églises, mais aussi les maisons d'habitation, comme les cellules des moines, les évêchés, le palais du métropolite, la maison de l'archimandrite de la Laure, les portes monumentales, les tours à cadrans, beaucoup d'édifices furent bâtis dans ce style et sont de beaux morceaux d'architecture.

---

# LA SURVIVANCE POSSIBLE DANS LES MANUSCRITS ARABES DU XIVe SIÈCLE DE MOTIFS OFFERTS PAR LES FRESQUES ET LES PEINTURES MANICHÉENNES

*COMMUNICATION DE SIR THOMAS W. ARNOLD*
*Professeur d'arabe à l'Université de Londres.*

The discovery by Von Le Coq of Manichaean frescoes in Turfan has given an important indication for the consideration of the difficult problem of the origin of Muhammadan painting. That painting was encouraged by the Manichaeans has long been known. As early as the fourth century Ephraim of Nisibis stated that Mani, the founder of this faith, illustrated his writings with coloured pictures. Similar statements are made by later writers, and they are the basis of the mediaeval legend, current in Persia from the tenth century onwards, that Mani was a great painter. His fame in this respect, so far as the popular Persian accounts were concerned, thrust into the background all other claims of this great heresiarch to be remembered.

The destruction of Manichaean manuscripts had been so complete, that until Von Le Coq's discoveries in Turfan, no example of a Manichaean painting had come to light. But in the days

when this faith flourished in the Muhammadan world there must have been many such paintings in existence in Mesopotamia, where at one time the sect exercised considerable influence. The persecutions instituted against the Manichaeans by the caliph Al-Mahdi, in the latter part of the eighth century, compelled them to conceal their religious opinions, and many of them migrated to Khurasan and other parts of Central Asia in order to escape persecution. This was the date of their establishment in Turfan. But the sect undoubtedly lingered on, for several centuries, in Muhammadan territory, just as other forms of religious belief did that were looked upon with ill-favour by the Muhammadan power, and it probably did not entirely disappear until the Mongol invasion in the thirteenth century.

So long as orthodox Muslim opinion under the Caliphate condemned the painting of figures, the cultivation of the art of painting was probably largely kept alive by Christians and by members of other non-Muslim religious bodies. Among these painters the Manichaeans may without doubt be reckoned, and the tradition of their art may still have been preserved even after their distinctive religious organisation had disappeared.

The only certain material for judging of their art is given us in the Manichaean frescoes of Turfan. These are believed to date from the eighth or ninth century, and a long interval elapsed between this period and that of the group of illustrated Arabic manuscripts, dating from thef ourteenth century, which are generally described as belonging to the Mesopotamian school. It is rash to attempt on slender evidence to overleap this interval of upwards of five centuries, but there are certain indications common to these two groups of pictorial art which indicate the possession of a common tradition. Among these common characteristics special attention may be drawn to a particular form of decoration found on the draperies and other objects. In these, certain flower forms are represented in a peculiarly stiff and conventional manner. The outlines of the flowers are clearly and firmly indicated, but

there is generally little attempt to reproduce that minute and delicate veining of the petals, which is so characteristic a feature of the treatment of flower forms in the pictures of the later Persian artists, of the fifteenth and early sixteenth centuries.

If we compare these flowers found in the frescoes of Turfan and in the Arabic manuscripts of the fourteenth century, there are two types which stand out distinctly. One is a four-petalled flower of the cruciferous order, spread out flat and viewed from above ; the other is a flower not unlike the lotus, but, as its leaves bear no resemblance at all to the leaves of the lotus, it probably represents a conventionalised form of the Chinese peony ; of this flower a side view is always given. These particular flower forms appear to be distinctly rare in Oriental art, and their occurrence in only two instances, namely, in the temples of Turfan and in the group of Arabic manuscripts referred to, suggests a link, however difficult it may be to establish a connection between the two.

There is a persistence in artistic tradition that mocks at the passage of time, and if it appears that this particular form of flower decoration was conventionally associated with the decoration of Manichaean temples, the same artistic device may well have been preserved in families of Muhammadan artists whose ancestors had held the Manichaean faith and who themselves continued to exercise their craft under Muslim rulers. The fact that the illustrators of these Arabic manuscripts may themselves have been adherents of the Muslim faith would not necessarily imply the loss of those conventions which were hereditary possessions among Manichaean artists (for in the East the practice of the art of painting has generally tended to pass from father to son).

The evidence here submitted, is confessedly of a very slender character, but, in these earlier periods of Muhammadan painting, the historian still gropes in the dark. It is with even greater hesitation that I would draw attention to certain other features of the paintings in these Arabic manuscripts as possibly indicating

the survival of a Manichaean tradition. We find in them several representations of Christian subjects. But these are of such a character as to make it difficult to suppose that they are the work of Christian artists ; while, on the other hand, from the world of Islam can have come no tradition for pictorial presentment of the story of the life of Jesus. But as Manichaeism was favourably disposed towards Christianity, holding that Jesus had brought a divine revelation and that Mani himself was the Paraclete whose coming was promised by Jesus, it seems quite possible that the Manichaeans were accustomed to represent incidents in the life of Christ. There is further in the Arabic manuscript, from which my examples have been taken, as well as in other manuscripts of the same group, a profound melancholy which is entirely in harmony with the pessimistic outlook upon the world that is so characteristic of Manichaeism ; for it held humanity to be of Satanic origin and the world to be so evil, that the inner circle of their teachers, — the Elect, — abstained as far as possible from all contact with the outer world.

In the earliest examples of Persian painting that have survived the destructive influences of time, it is possible to trace a primitive Iranian tradition, and innumerable influences from China. It is the purpose of these brief remarks to suggest that among the formative influences during this early period, may be reckoned a Manichaean tradition also.

---

# SUR L'ART MUSULMAN DU IXe SIÈCLE EN TUNISIE

*COMMUNICATION DE M. GEORGES MARÇAIS*
*Professeur à la Faculté des Lettres d'Alger.*

En l'an 800 de notre ère, lorsque l'Ifriqya, l'ancienne province romaine d'Afrique, la Tunisie actuelle, devint royaume des émirs Aghlabides, il y avait plus d'un siècle qu'elle avait cessé d'appartenir même théoriquement à l'empereur de Constantinople et qu'elle comptait comme terre d'Islâm. Depuis la fondation de Kairouan en 670, depuis l'établissement de cette première cité musulmane, base d'opération pour les conquérants et les convertisseurs, l'Ifriqya avait été successivement province omeiyade et province abbâsside ; elle avait reçu des gouverneurs de Damas puis de Baghdâd.

Sur l'art de ce premier siècle, les documents nous font presque entièrement défaut ; nous ignorons tout des œuvres tunisiennes contemporaines de la mosquée de 'Amr à Fostât, de la Qoubbat eç-Çakhra de Jérusalem, de la Grande Mosquée de Damas ou des palais omeiyades bâtis à la lisière du désert de Syrie, que de récentes explorations nous ont révélés. Ce n'est qu'à partir de 800 que nous commençons à connaître l'art de la Tunisie musulmane. Les premiers monuments que nous possédons ont l'âge des palais et des mosquées de Samarra. Je voudrais présenter une simple nomenclature des principales de ces œuvres et donner une idée des notions

que leur examen nous apporte. Ai-je besoin d'insister sur l'intérêt qu'il y aurait à poursuivre cette étude ? A l'heure où les archéologues français, anglais ou allemands nous livrent les résultats de leurs laborieuses et fructueuses missions dans les vieux centres abbâssides de Mésopotamie, on ne saurait trop souhaiter de voir quelques recherches entreprises sur les traces que la même période a laissées dans la Tunisie maintenant française. Toutes proportions gardées, cette période, si brillante pour l'Islâm oriental, ne l'est pas moins pour l'Islâm occidental. Pout tout dire, le IXe siècle est une des grandes époques de la Berbérie du moyen âge. Il ne paraît pas inutile d'indiquer sommairement en quoi réside l'intérêt de ce chapitre d'histoire.

Aux environs de l'an 800, une ère nouvelle semble s'ouvrir pour le vaste pays qui va de l'Atlantique à la Tripolitaine ; un ensemble de circonstances, se rattachant assez étroitement aux destinées du khalifat, amène la fondation de trois petits royaumes ayant pour capitales Kairouan, Fès et Tiaret au sud-ouest d'Alger, indépendants les uns des autres, fort dissemblables entre eux, mais qui présentent tout au moins ce point commun d'avoir pour maîtres des Orientaux. Grâce à ces étrangers, la Berbérie se réveille à la vie urbaine ; trois régions de l'Afrique du Nord retrouvent une prospérité économique, une activité intellectuelle qui lui rappellent les beaux jours de la domination romaine. Mais la civilisation qui s'y développe porte la marque des temps nouveaux : elle est orientale et musulmane. Kairouan, Tiaret et Fès sont des foyers d'arabisation et de propagande islamique.

Kairouan en particulier connaît alors une fermentation religieuse intense, et qui contribue, pour une large part, à rendre plus laborieuse la tâche de ses maîtres politiques. Ceux-ci, les Aghlabides, sont des émirs arabes, descendants d'un gouverneur auquel la faiblesse du khalifat a permis de se rendre presque indépendant de Baghdâd. Comme soutiens naturels, ils ont les membres de la milice, des Arabes immigrés comme eux. Mais combien cette caste militaire est exigeante et prompte à la révolte ! Ils ne doivent pas

moins compter avec la caste religieuse, avec ces théologiens que les gens des villes adoptent comme des directeurs spirituels. Les goûts somptuaires des émirs aghlabides n'ont pas de censeurs plus malveillants que ces hommes de Dieu, véritables juges d'Israël. Pour se mettre à l'abri des troubles populaires qu'ils fomentent, les émirs désertent leur capitale et se construisent, à proximité, des résidences, où leur humeur fastueuse trouve également son compte. Ainsi s'élèvent Qaçr el-Qadîm et Raqqâda en face de Kairouan, la vieille cité jalouse, érudite et dévote. Pour tenir tête aux révoltes de la milice arabe et lui opposer des forces disciplinées, les émirs recrutent des esclaves, et ils en remplissent leur palais. C'est parmi ces non-musulmans étrangers ou autochtones, parmi ceux auxquels ils accordent le bénéfice de l'affranchissement qu'ils trouvent leurs auxiliaires les plus fidèles et les plus précieux.

Tels sont les éléments hétérogènes de cette société du royaume aghlabite ; telles sont les conditions historiques dans lesquelles l'art tunisien du IXe siècle s'est développé. Cette esquisse rapide peut nous aider à en concevoir la formation et à en saisir les caractères.

Comme leurs patrons, les khalifes de Baghdâd, les princes aghlabides sont grands bâtisseurs ; comme les souverains de Mésopotamie, les maîtres de l'ancienne province d'Afrique ont le louable souci de redonner à la région qu'ils tiennent sa prospérité de jadis. Les abords de Kairouan sont parsemés de puits larges et profonds et de réservoirs solidement maçonnés, épaulés de puissants contreforts demi-cylindriques. Plusieurs servent encore à l'irrigation, et ils mériteraient d'être étudiés avec soin. Des ponts franchissaient les oueds ; des tours à signaux, jalonnant la côte, aidaient à tenir le pays. Quelques-unes de ces tours subsistent-elles ? Il faudrait s'en assurer.

Il conviendrait aussi d'étudier les fortifications des villes du IXe siècle. Les parties des remparts de Sousse datées de 859, avec

leurs saillants carrés et leur chemin de ronde porté sur deux étages de voûtains, devraient être mensurées et décrites. A cette étude d'architecture militaire, la même ville de Sousse apporterait l'appoint d'un ribât authentique achevé en 821. On sait que les ribâts, à la fois couvents et forteresses, jouaient un rôle important dans la vie militaire et religieuse du pays ; on y préparait la guerre sainte par des retraites pieuses et des exercices guerriers. Le caractère mixte de ces fondations, dont on est naturellement tenté de rapprocher les établissements de nos Chevaliers du Temple ou de nos Hospitaliers, se marque nettement dans leur architecture. Au premier étage du ribât de Sousse s'étend un vaste oratoire dont les murs épais sont percés de meurtrières. J'espère publier bientôt une monographie sur cet édifice unique en son genre.

La piété des émirs Aghlabides, dont les ribâts portaient témoignage, s'affirmait également dans les mosquées. Nous le savons, le zèle religieux apparaît presque pour ces princes comme une nécessité politique.

Entre tous les sanctuaires, la Grande Mosquée de Kairouan fut l'objet de leur munificence. Elle est demeurée jusqu'à nos jours un des pôles de l'Islâm berbère. Une tradition fort ancienne veut qu'une révélation du Très-Haut ait imposé à son fondateur, le vénérable 'Oqba ben Nafi', la place que le mihrâb devait occuper. Par un artifice de construction, le mihrâb de Sidi 'Oqba aurait été conservé dans les restaurations postérieures. L'Aghlabide Ziyâdet Allah, qui rebâtit entièrement la mosquée en 826, aurait laissé subsister le mihrâb miraculeux. Un autre prince de la même famille, Ibrâhîm II, agrandit la salle de prière vers le Nord. Si bien que la grande mosquée ifriqyenne peut être considérée, dans ses parties essentielles, comme une œuvre proprement aghlabite. M. Saladin lui a consacré, comme on sait, une belle monographie copieusement illustrée[1]. Il a étudié le plan, conforme au plan classique des mosquées primitives, avec sa salle hypostile à nefs parallèles, sa nef cen-

1. H. Saladin, *La Mosquée de Sidi Okba à Kairouan (Monuments historiques de la Tunisie)*, Paris, Leroux, 1899.

trale, plus large que les autres, se rencontrant avec une travée d'égale largeur longeant le mur du fond selon le dispositif traditionnel des basiliques ; il a indiqué la structure des murs d'enceinte à contreforts massifs, et celle de la coupole sur trompes, qui précède le mihrâb ; il a reproduit et identifié un certain nombre de chapiteaux antiques ou chrétiens, dont cet édifice musulman est un magasin gigantesque et désordonné. On souhaiterait qu'il eût apporté le même savoir à ce qui, dans l'ornementation de la mosquée, est véritablement musulman. J'essaierai de montrer tout à l'heure le parti qu'on en peut tirer pour connaître le décor tunisien du IXe siècle.

En attendant, je ne puis me dispenser de signaler les admirables plaques de faïence à reflets métalliques, qui ornent le mihrâb. Elles viennent de Baghdâd ; les auteurs tunisiens l'attestent. M. Migeon a montré toute l'importance de ces documents[1] ; plus récemment, M. Pézard les a, avec beaucoup de clairvoyance, rapprochées des œuvres mésopotamiennes similaires[2]. Il est désirable qu'on publie le Corpus complet des cent cinquante quatre échantillons qui nous en sont parvenus.

D'autres mosquées de l'époque aghlabite subsistent encore. Outre la petite mosquée kairouanaise des Trois-Portes, sur laquelle je reviendrai, les grandes mosquées de Sousse et de Sfax et la Djâma Zitoûna de Tunis peuvent nous renseigner sur l'architecture religieuse. Il faudrait les décrire, les photographier, les comparer entre elles. Il faudrait y rechercher la part des survivances locales, la part de l'imitation des édifices musulmans antérieurs, notamment de la mosquée de 'Amr que rappelle l'emploi des arcs en fer à cheval brisé surmontant des impostes cubiques. Pour mettre cette étude au point, la collaboration des archéologues musulmans, pouvant librement pénétrer dans les mosquées tunisiennes apparaît, comme indispensable.

1. G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, Picard, 1907, p. 256-258.
2. M. Pézard, *La Céramique archaïque de l'Islam*, Paris, Leroux, 1920, p. 157-159.

Les documents sur l'architecture religieuse ne font pas défaut ; mais tous ne sont pas accessibles. Les documents sur l'architecture civile existent-ils aussi ? Je ne puis certes l'affirmer ; j'ai du moins l'espérance que l'on ne tardera pas beaucoup à le savoir. Nous connaissons le site des résidences princières, où les émirs aghlabides vivaient selon leur humeur fastueuse à l'abri des regards malveillants des Kairouanais. L'emplacement d'El-Qaçr el-Qadîm, de ce Château Vieux où furent reçus les envoyés de Charlemagne, se signale par un tumulus dont quelques sondages nous livreront un jour le secret. Quant à Raqqâda, second Versailles des Aghlabides, on y voit un vaste bassin près duquel des pavages de mosaïque marquent évidemment des salles de palais. Des fouilles pourraient également y être tentées.

Cette rapide nomenclature des édifices debout ou enfouis suffira pour montrer que, sur cet art tunisien du IXe siècle, nos études sont peu avancées et que nous formons plus de projets que nous n'enregistrons de résultats. Aussi serait-il prématuré de formuler une opinion ferme sur les éléments qui y entrent, sur le progrès qu'il atteste, sur l'étape qu'il représente dans l'élaboration du style musulman. Il n'est pas douteux que les dispositions traditionnelles de la mosquée sont déjà fixées. M. Saladin a signalé les rapports existant entre la Grande Mosquée de Kairouan et les mosquées syriennes ; j'ai indiqué un rapprochement possible de ces sanctuaires aghlabites avec la mosquée de 'Amr au Vieux-Caire. Peut-être les belles demeures de la banlieue kairouanaise n'étaient-elles pas sans analogie avec les palais de Samarra et de Raqqa. Mais on ne peut naturellement rien affirmer encore à ce sujet.

Les influences orientales apparaissent comme probables ; la conservation des traditions locales, les survivances de l'art chrétien d'Afrique sont plus certaines. On peut, semble-t-il, les reconnaître dans les ouvrages militaires, dans la structure des remparts, dans le plan du ribât, véritable fort byzantin, peut-être dans certaines dispositions des mosquées, si proches encore des basiliques, et dans l'anatomie de leurs coupoles.

La persistance des formules locales n'a rien qui nous puisse surprendre. Les modèles ne manquaient pas dans le pays. En outre, des inscriptions nous disent la part notable qui revient dans les fondations aghlabites aux affranchis du prince. La plupart étaient sans doute des autochtones, naguère chrétiens, dépositaires de la vieille culture africaine. La situation éminente que leur assignait la confiance des émirs expliquerait assez leur action sur l'art du IXe siècle.

Si toutefois cette action est encore, pour l'architecture proprement dite, hypothétique et insuffisamment établie, si, comme je l'ai indiqué, il est prudent de réserver une place aux formules déjà consacrées par l'Islâm et aux importations d'Égypte, de Syrie ou de Mésopotamie, il me semble que l'intervention des artisans indigènes s'affirme plus nettement dans la parure des édifices, dans le décor sculpté sur pierre, sur bois, dans le décor peint ou le décor mosaïque. Je voudrais le prouver par quelques exemples.

J'ai dit que la Grande Mosquée de Kairouan nous offrait une collection surprenante de chapiteaux antiques et chrétiens ; et certes, il semble bien que presque tous les chapiteaux des nefs et les fûts qui les soutiennent, soient empruntés aux temples ou aux basiliques d'Afrique ou importés des pays d'outre-mer. Des textes nombreux nous renseignent sur les réquisitions de matériaux par les agents des émirs, et nous en avons presque la preuve écrite sur la pierre même : les mots *li'l-masjid* = « pour la mosquée », gravés sur quelques colonnes en beaux caractères du IXe siècle. En fait, aucun chapiteau du grand sanctuaire ne peut être considéré comme de fabrication musulmane. Seuls les deux chapiteaux qui soutiennent l'arc de tête du mihrâb et portent à leur tailloir une formule pieuse en coufique peuvent avoir été sculptés pour leur destination actuelle (fig. 1). Or ils sont de tous points semblables à des chapiteaux de Saint-Marc de Venise. L'emploi de la main-d'œuvre chrétienne, ici certaine, est également probable pour les impostes de la galerie précédant la salle de prière. (J'ai dit que

cette partie de la mosquée était l'œuvre d'Ibrâhîm II et datait de la fin du IXe siècle.) Des corniches très simples, encadrant les parallélipipèdes qui surélèvent les arcs, sont décorées de motifs courants : cordelières, perles et pirouettes, denticules triangulaires, et d'éléments végétaux nettement chrétiens de facture et de forme (fig. 2). La tige est généralement courte, implantée dans le cadre inférieur ou incurvée en feston et portant une feuille à ses deux extrémités ; parfois elle affecte la forme classique du rinceau avec ses enroulements alternatifs. La tige et les lobes de la feuille sont creusés d'un sillon longitudinal et de section triangulaire. Ce modelé caractéristique de la sculpture chrétienne subsistera dans le décor musulman occidental jusqu'au XIe siècle. La feuille de ces impostes aghlabites a presque invariablement cinq ou trois lobes terminés en pointe. Sur l'origine de cette feuille très différente de l'acanthe, il ne saurait y avoir aucun doute ; s'il en subsistait, la présence de grappes pyramidales suffirait d'ailleurs à l'écarter. Nous sommes ici en présence de feuilles de vigne, étalées avec leurs cinq lobes ou pliées et réduites à trois lobes seulement. Le vieux motif païen et chrétien, le symbole du breuvage eucharistique a fourni l'élément unique de cette flore décorative musulmane.

Les impostes sculptés de la galerie d'Ibrâhîm II nous présentent de la vigne des emplois très variés, mais qui n'entrent en somme que dans des compositions très simples. Le mihrâb de Ziyâdet Allah, plus vieux d'une soixantaine d'années, nous offre des combinaisons plus amples, dont la vigne fait aussi tous les frais. La niche est garnie de quatre étages de plaques en marbre blanc, ornées de sculptures, de facture assez lourde, généralement ajourées. Dans ces grilles de pierre, nous retrouvons la feuille chrétienne à trois ou cinq lobes, soit sectionnée et posée sur les mailles d'un treillis, soit adaptée aux involutions de rinceaux. Quelques autres détails, de style nettement byzantin : des niches à coquille, des perles et pirouettes séparant les étages de panneaux, tout révèle dans ce mihrâb la main-d'œuvre ou, tout au moins, la tradition chrétienne locale (fig. 3).

Les formes de cette ornementation surtout végétale, dont les impostes nous ont montré l'emploi presque élémentaire, que le mihrâb nous a présentées ordonnées en panneaux, nous allons les retrouver appliquées à la composition d'un ensemble décoratif plus important : c'est une façade de mosquée kairouanaise, œuvre peut-être unique dans l'art musulman, et qui mériterait à elle seule une monographie. Malgré les retouches qu'atteste une inscription du XVe siècle, la mosquée des Trois-Portes [1] nous est un document excellent sur l'art tunisien du IXe siècle. Les trois baies en fer à cheval qui s'ouvrent à la base sont surmontées de quatre registres à ornement floral ou à inscriptions, séparés entre eux par des moulures décorées. Une corniche à modillons couronne ces registres, que des écoinçons meublés de rinceaux rattachent d'autre part aux cintres des trois portes. Toute la façade est gaufrée de bas-reliefs, et elle évoque le souvenir de ces extérieurs que nos sculpteurs romans de Saintonge et du Poitou devaient créer plus d'un siècle après.

Le second registre en partant de la corniche est lui-même divisé en panneaux, ou mieux, en fractions de frises sectionnées suivant les besoins de l'appareillage (fig. 4). Il est meublé de rosaces ou de motifs à répétition, très analogues à ceux des impostes de la Grande Mosquée. La palme à trois ou à cinq lobes en fait tous les frais. C'est elle qui figure également sur les moulures qui divisent les registres, et c'est elle encore que nous retrouvons adaptée aux involutions de vastes rinceaux, dans les écoinçons qui enveloppent les trois baies (fig. 5). Ici on pense aux grandes vignes de la façade de Mchatta.

On y a pensé aussi devant le fameux minbar de cèdre dont s'enorgueillit la Grande Mosquée. M. Saladin a signalé de même la tournure sassanide de certains panneaux dont ce beau meuble est composé. Il a mentionné la légende qui en fait venir les morceaux de Baghdâd. En dépit de ces vagues analogies et de ces

1. Cf. Houdas et Basset, *Épigraphie tunisienne*, ap. *Bulletin de correspondance africaine*, Alger, Fontana, 1882, p. 139-191.

traditions de basse époque, le minbar de Sidi 'Oqba s'apparente trop évidemment par sa flore au décor de pierre qui l'entoure (fig. 6), par ses entrelacs géométriques aux balustrades ou aux claustras des basiliques (fig. 7), pour ne pas nous paraître issu, comme toutes les œuvres aghlabites, de l'art chrétien presque seul.

Le passage du bois à la pierre se marque de même dans le cadre d'une des portes de la mosquée, où se juxtaposent des carrés posés sur un angle (fig. 8). Tel treillis de baguettes rigides semble emprunté aux panneaux du minbar ; et l'on noterait aussi l'analogie de certains de ces carrés, meublés d'une rosace, avec ces plaques de revêtement en terre estampée d'époque chrétienne, dont le Bardo possède une si riche collection [1].

L'unité de ce style est surprenante, et je veux en donner une dernière preuve. Personne, que je sache, n'a signalé qu'au-dessus des parois de marbre sculpté qui tapissaient le mihrâb, se creusait une coupole en cul-de-four formée d'un bâti de bois revêtu de planches et entièrement peinte. Il est assez difficile de déterminer la coloration primitive. Il m'a semblé que les motifs étaient dorés, cernés de rouge et qu'ils s'enlevaient sur un fond noir ou sur un fond vert que le temps a noirci (fig. 9). Quant à l'âge de cette fresque, le fait que la vigne avec ses feuilles à cinq lobes et ses grappes pointues la compose uniquement, la ressemblance de ce pampre avec ceux des écoinçons de la mosquée des Trois-Portes, l'impossibilité où nous sommes de placer cette œuvre à une époque postérieure aux Aghlabides : tout nous incite à la considérer comme un spécimen remarquable du style musulman du IXe siècle.

L'appellation de musulman convient-elle, sans conteste, à ce style dont j'ai essayé de vous présenter quelques œuvres sculptées et peintes ? Il ne paraît pas douteux qu'il accuse la persistance des traditions chrétiennes et que cet art des émirs vassaux de Baghdâd est bien plus près de l'art de l'Afrique byzantine que de celui des centres abbâssides.

1. Ce rapprochement m'a été suggéré par M. Poinssot.

Pour s'en tenir au décor, et en faisant abstraction des plaques de faïence à reflets, objets d'exportation, rien ne rappelle ici le style de Raqqa et de Samarra, dont la mosquée égyptienne d'Ibn Touloun révèle, pour le même temps, l'extension vers l'Ouest. Il semble qu'un style musulman proprement africain s'élabore. Mais ce n'est là qu'une apparence. Peut-être des études futures nous feront-elles connaître avec quelque exactitude le terme de sa croissance et les limites de son rayonnement. Déjà, nous savons qu'au XIe siècle, il allait être entièrement supplanté par un style fâtimite importé en Berbérie orientale de la vallée du Nil. Sa carrière fut donc assez brève. Il ne devait guère survivre aux émirs aghlabides ; mais il ajoute à l'image brillante que leur siècle nous a laissée et au prestige artistique que garde Kairouan, leur capitale. Et cela suffit pour que nous souhaitions de le mieux connaître.

---

# L'ART A AL'FOUSTAT PREMIÈRE CAPITALE MUSULMANE EN ÉGYPTE

*COMMUNICATION DE ALI-BAGHAT BEY*
*Directeur du Musée arabe du Caire.*

Le Gouvernement égyptien m'ayant délégué à ce congrès, je suis heureux de vous entretenir des résultats des fouilles de Foustât, première capitale musulmane en Égypte, mais surtout des résultats concernant les constructions et leurs décors, ainsi que la céramique. Je n'ai malheureusement qu'un temps trop court pour un sujet si intéressant.

La surveillance archéologique de l'extraction du « sabback » dans les collines de décombres, dites du Vieux-Caire, me fut confiée en 1912. Je dois vous dire en passant que le « sabback », employé comme engrais par les agriculteurs, est la terre criblée provenant des collines de décombres.

J'acceptai donc cette surveillance. J'avais seulement l'espoir de trouver là, pour notre musée, un certain nombre de fragments de faïences et de poteries que les marchands d'antiquités nous vendaient fort cher, et que notre budget ne nous permettait pas toujours d'acquérir. Mais l'extraction du sabback se fit chaque jour sur une plus grande échelle, et cela du fait de la guerre : les engrais chimiques ne pouvant plus arriver en Égypte, tous les agriculteurs recoururent au sabback.

Aussi, une grande partie de l'emplacement de Foustât se trouva bientôt dégagée. Les excavations ont atteint, par endroits, jusqu'à cinq et dix mètres, et les résultats obtenus ont dépassé mes espérances. C'est une vraie résurrection de l'antique Foustât ensevelie depuis huit siècles, qui commence à se produire.

En effet, nous avons aujourd'hui sous les yeux de précieux restes de constructions pouvant remonter aux IIIe, IVe, Ve siècles de l'hégire (Xe, XIe, XIIe de J.-C.). Ce sont des restes de maisons grandes et petites, avec leurs dépendances, des bains publics, des mosquées, une église, des ateliers de teintureries et de tissage, des moulins à huile, des fours de potiers, des systèmes ingénieux d'égouts, des puits ; et le fameux rempart de Salah ad Dîn. Cette muraille, flanquée de tours, est d'une épaisseur de 3 m. 50. Elle est formée de belles assises régulières, à bossages et listels. Salah ad Dîn la fit élever pour encercler le Caire et Foustât.

Nous avons également retrouvé les places, les rues, les ruelles, les impasses qui longeaient les différents édifices, si bien que nous avons pu dresser un plan topographique de toute la partie dégagée.

Dans tous ces restes de constructions, le détail n'est pas moins intéressant que l'ensemble, n'y aurait-il à relever que l'ogive dont l'emploi, généralisé dans les arcs des rez-de-chaussée encore existants, nous dit clairement que cette forme était adoptée pour le reste de l'édifice.

Partout, au cours des fouilles, le criblage a mis au jour une grande diversité d'objets de toutes matières : pierre, marbre, os et ivoire, cuivre, verre, cuir, etc., ainsi que des tissus, des papyrus et des papiers, des bois sculptés, des fragments décoratifs en stuc ayant appartenu aux constructions dégagées et de nombreuses et remarquables pièces de céramique. Ces trouvailles ont considérablement enrichi notre musée qui compte aujourd'hui près de 20.000 numéros au lieu de 5.000 avant les fouilles.

Les fragments décoratifs ayant appartenu aux constructions peuvent se ranger en deux catégories :

1° les revêtements de plâtre ;

2° les revêtements où le plâtre s'allie à la brique.

Il serait intéressant de faire un examen rapide de ces fragments en rappelant les procédés de leur préparation.

La première catégorie comprend des plaques de plâtre de deux à trois centimètres d'épaisseur. Les reliefs ont été moulés sur des formes de bois. Ces ornements étaient faits avant d'être posés.

La deuxième catégorie comprend des plaques décoratives de sept à huit centimètres d'épaisseur, formées de briques disposées suivant des dessins géométriques variés, et noyées dans le plâtre. L'opposition de la couleur rouge brun de la brique à la blancheur du plâtre produit à elle seule tout l'effet de ce genre d'ornement plein d'originalité.

Ces plaques étaient certainement des ornements de façade formant bandeaux ou contournant en archivoltes les arcs des portes. Bien qu'aucune n'ait été trouvée en place, on peut affirmer qu'elles ont appartenu aux constructions dégagées, car, vu leur poids, il est invraisemblable qu'elles aient été transportées là. Leur découverte témoigne d'un degré avancé de civilisation et d'un goût marqué pour le luxe. L'analogie qu'elles présentent avec les stucs de Samarra et de la mosquée d'Ibn Touloun, nous permettrait d'affirmer que nous avons exhumé la partie de la ville qui fut si prospère sous les Toulounides, les premiers Fatimides, pour être abandonnée ensuite au temps d'Al Moustansir (du Xe au XIIe siècle de J.-C.).

Dans tous ces ornements, nous avons lieu d'admirer tout à la fois la plus grande variété dans l'emploi du dessin géométrique toujours si simple et la perfection des lignes.

Ces heureux résultats me conduisirent à une étude d'ensemble sur les constructions de Foustât. Avec la collaboration d'un architecte français, cette étude est aujourd'hui terminée. Un volume de 130 pages grand format, avec 54 illustrations dans le texte et 24 planches hors texte, est actuellement édité à Paris. Il va paraître en octobre.

Je vous parlerai maintenant de la céramique de l'époque musulmane.

Les objets de céramique surtout ont été trouvés en nombre considérable. Des pièces de choix ont enrichi notre musée, et nous avons dû leur réserver deux salles. Tandis que nous en avions à peine 200 numéros avant les fouilles, nous en avons aujourd'hui au moins 3.000 exposés. Une très grande quantité de doubles sont même mis en vente et constituent pour le musée un revenu appréciable. Nous pouvons dire que nous sommes en possession d'une collection vraiment unique au monde, si bien que j'ai cru devoir en faire une étude approfondie en un volume illustré de 100 planches hors texte, qui s'imprime en ce moment à Bâle. Dans cette étude, je divise ces pièces de céramique en trois catégories :

1° les faïences à reflets métalliques, remontant à l'époque des Fatimides (xe, xie et xiie siècles de J.-C.) ;

2° les faïences peintes sous couvertes vitreuses, dont une partie remonte également à l'époque fatimide, et le reste, à l'époque ayyoubide et mameluck (xiie, xiiie, xive et xve siècles de J.-C.) ;

3° les poteries émaillées de l'époque mameluck (xive et xve siècles).

Ce classement chronologique, nous le devons, pour un petit nombre de pièces, à la date ou à l'inscription historique qu'elles portent et, pour les autres, à leurs ornements décoratifs.

Toutes ces faïences et poteries sont remarquables par la variété de leurs décors et la perfection du travail. Sur les unes, on voit le décor épigraphique, des blasons, sur d'autres, le décor floral, le décor animal et même humain. Mais, si l'industrie de la céramique atteint en Égypte musulmane un tel développement et un si haut degré de perfection, surtout sous les Fatimides qui déployèrent un grand luxe, nous devions, indépendamment des innombrables fragments recueillis, trouver la preuve que cette ndustrie céramique avait bien été pratiquée en Égypte musulmane même et particulièrement à Foustât.

Cette preuve, je l'ai trouvée dans des textes empruntés à des

auteurs orientaux : Makrizi, Kalkachandi, Ibn Doukmak et autres, textes que j'ai classés en deux catégories :

Les premiers nous disent :

1° Qu'il existait à l'époque fatimide, c'est-à-dire aux Xe et XIe siècles, un certain nombre de groupes de fours de potiers dans des quartiers bien déterminés de Foustât ;

2° Que les ateliers étaient alors en si grande activité que les khalifes Fatimides avaient jugé lucratif de les frapper d'un impôt, lequel impôt fut ensuite aboli par Salah-ad-Dîn.

Or, des fours cités, j'en ai dégagé un certain nombre dans un des quartiers désignés par les auteurs ; j'en ai même publié une étude en 1914. J'ai recueilli sur les lieux des pièces de rebut, un matériel de four, des émaux de différentes teintes, des appareils pour broyer les couleurs, des ébauchoirs pour dessin, etc., etc. Ces objets sont d'une utilité incontestable pour les spécialistes.

Les seconds de ces textes concernent les procédés de la fabrication, de la réparation, de la fraude même, et les règles relatives à la vente et aux conditions du marché. Nombre de ces textes sont fort curieux et intéressants. Je veux en citer seulement un paragraphe emprunté au manuscrit intitulé : *Al-Hisbat*, « Contrôle des métiers et des marchés », datant de l'époque fatimide. Le contrôleur y désigne pour chaque corps de métier un maître général chargé de surveiller ses hommes, et lui communique les instructions relatives à la pratique du métier.

Par exemple :

« Le maître général doit imposer aux potiers de ne fabriquer les petits plats, *zibdyats*, qu'avec du gravier broyé et de n'employer le sable que pour ceux qu'on appelle *khardji*, destinés aux festins donnés à l'occasion des mariages. » « Les plats doivent être de forme régulière, de format courant et entièrement vernissés. » « Comme glaçure pour les plats, le potier doit se servir de l'alcali bleu mêlé avec de la poudre de cuivre. Il ne doit pas y substituer l'indigo et le natron. »

De tout ceci, il est permis de conclure que la fabrication des

faïences et des poteries émaillées prit en Égypte un grand développement à l'époque musulmane, tant sous les Fatimides ou les sultans ayyoubides que sous les sultans mamelucks. Il se peut même que l'Égypte musulmane ait été l'inspiratrice de certaines techniques céramiques, grâce à l'héritage qu'elle tenait des anciens Égyptiens. La tradition a pu ainsi se perpétuer sans discontinuité. D'ailleurs, reconnaissons que, si l'Égypte musulmane a pu puiser des inspirations dans les arts étrangers à côté de ceux des anciens Égyptiens, elle a toujours su revêtir de son cachet particulier tout ce qui lui est venu du dehors.

Grâce à toutes ces pièces d'art provenant de Foustât, particulièrement à ces fragments décoratifs et à ces céramiques surtout, nous avons pu combler bien des lacunes que les archéologues avaient jusqu'ici regrettées.

Nous suivons maintenant l'art musulman de l'Égypte à travers les âges, et nos artisans modernes, qui se distinguent toujours par les mêmes dons naturels qui favorisèrent les artisans de Foustât, peuvent venir, dans notre musée, s'inspirer de la perfection et de la grande variété des chefs-d'œuvre de leurs ancêtres.

---

# L'ÉPIGRAPHIE DANS LA DÉCORATION DES MÉDERSAS MÉRINIDES DE FÈS

## (XIVe S. DE J.-C.)

*COMMUNICATION DE M. ALFRED BEL*
*Directeur de la Médersa de Tlemcen.*

Des trois dynasties royales qui, vers le milieu du XIIIe siècle de notre ère, se partagèrent la succession de l'empire almohade sur la Berbérie et régnèrent jusqu'au XVIe siècle dans les capitales de Fès, de Tlemcen et de Tunis, la plus brillante par son histoire et par les constructions qu'elle a laissées est celle des Beni Merîn de Fès.

Ces Berbères de la tribu des Zenâta, cousins des rois de Tlemcen, ont élevé *des villes* — par exemple Fès-la-Nouvelle (fin du XIIIe s.), Tlemcen-la-Nouvelle ou Mansoura (1299-1306) — dont les remparts existent encore, totalement ou en partie, dans leur primitif état et permettent de se faire une idée exacte de l'architecture militaire d'alors ; ils ont bâti des palais, dont l'histoire a souligné l'importance, et des édifices religieux, mosquées et médersas, dont beaucoup, assez bien conservés, apportent les éléments pour une étude de l'architecture et du décor à cette époque, étude qui d'ailleurs a été faite pour Tlemcen par MM. W. et G. Marçais [1].

1. *Les Monuments arabes de Tlemcen*, 1 vol. in-8°, Paris, Fontemoing, 1903.

Jusqu'au moment du Protectorat français sur le Maroc, nul Européen n'ayant pu pénétrer dans les édifices religieux de ce pays pour les étudier, nos connaissances de l'art mérinide dans les villes marocaines se bornaient à fort peu de chose : une ou deux inscriptions arabes publiées dans le *Journal asiatique* et deux ou trois photographies de portes ou de minarets, prises de l'extérieur de mosquées ou de médersas et reproduites dans le *Manuel d'Art musulman* de M. Saladin.

Arrivé à Fès au début de 1914, j'ai eu le privilège d'être l'un des premiers Français à pénétrer dans les admirables médersas de cette capitale d'Islâm, à la suite du général Gouraud qui avait décidé, sans froisser en rien le sentiment religieux des Marocains, que les médersas seraient ouvertes aux Européens offrant certaines garanties et sous certaines conditions [1]. Le service des Beaux-Arts du Protectorat fut bientôt chargé — avec les fonds du service des habous — de l'entretien de ces monuments ; il s'appliqua notamment à lever les plans de ces édifices et à prendre de nombreux clichés photographiques, d'ensembles et de détails.

Quant à moi, profitant du séjour de trente mois que j'ai fait à Fès, j'ai relevé de nombreuses inscriptions arabes, la plupart de l'époque mérinide. Celles des médersas ont particulièrement retenu mon attention dans l'ouvrage que j'ai publié en 1919 sur les *Inscriptions arabes de Fès* [2] : les médersas occupent les pages 85 à 317. Dans un semblable travail, il m'a été impossible de me borner à l'épigraphie, car l'inscription arabe, dans les monuments, fait partie du décor au même titre que les motifs floraux ou géométriques, et sa valeur ornementale tient non seulement à la forme des caractères et à leurs dimensions, mais aussi aux figures géométriques qui les encadrent, aux palmettes, aux fleurons, aux rinceaux qui les enrichissent.

1. On sait qu'au Maroc, comme en Tunisie (sauf Kairouan), l'accès des mosquées est interdit au public non musulman.

2. 1 vol. in-8° de 420 pages et 95 illustrations h. t., Paris, Imp. nationale ; pour simplifier, j'emploierai l'abréviation *Inscriptions*, ou *Inscript.* quand je citerai ce livre.

Je voudrais résumer ici les principales observations que j'ai faites sur le rôle de l'épigraphie dans le décor de ces palais de la science musulmane.

Rappelons d'abord que la médersa d'Occident, qui n'apparaît qu'à la fin du XIIIe siècle [1], à l'imitation de celle de l'Orient, est une école de droit musulman et de théologie surtout : « elle prépare à toutes les fonctions publiques, religieuses et judiciaires ».

Édifice religieux, puisque l'on y enseigne la science islamique et que l'on y fait, dans une salle *ad hoc*, les prières obligatoires, la médersa est aussi un bâtiment civil, car elle sert au logement des étudiants dans des chambrettes à ce destinées. Elle ajoute donc à la décoration habituelle d'une salle de prière, comparable aux plus riches salles de prière des mosquées de cette époque, le luxe de l'ornementation des palais et des bâtiments privés dans lesquels les souverains, comme les riches bourgeois musulmans, se sont toujours complus à étaler, en une débauche de plâtres, de boiseries, de marbres sculptés, de faïences polychromes, leur orgueilleuse opulence.

Ce qui est particulièrement intéressant à noter pour l'histoire de l'art musulman maghribin, c'est qu'il s'agit, dans les médersas, non seulement d'édifices à date certaine, établie par l'épigraphie du monument et par les textes de chroniqueurs, mais aussi d'édifices d'un seul jet [2], auxquels, à l'encontre de ce qui s'est passé pour certaines mosquées principales, ou pour des palais comme l'Alcazar de Séville et l'Alhambra de Grenade, il n'a plus été

1. La plus ancienne médersa de Fès et du Maroc date du premier sultan mérinide, Ya'qoub ben 'Abd-elhaqq, qui régna de 657 à 685 (1258-1286), et fut construite en 679 H = 1280 de J.-C., selon la *Ad Dakhîrat As Saniyya* (texte arabe publ. par M. Ben Cheneb, Alger, Carbonel, 1921, p. 188).

2. Les cinq médersas mérinides de Fès les mieux conservées sont l'œuvre de trois sultans successifs seulement ; elles sont connues sous les noms de : Médersa du Dâr el-Makhzen, bâtie en 720-721 (1320-1321) ; — Médersa Sahrîj, 721-723 (1321-1323) ; — Médersa des 'Attârîn, 723-725 (1323-1325) ; — Médersa Mesbâhiya, achevée en 747 (1346-1347) ; — Médersa Bou'anâniya, 751-756 (nov. 1350-sept. 1355) ; celle-ci est la dernière des médersas fondées par les Mérinides de Fès.

touché jusqu'à nos jours, si ce n'est pour des travaux d'entretien et de conservation.

Ces cinq médersas mérinides, toutes bâties entre les années 1320 et 1355 de J.-C., demeurées presque intactes quand je les ai vues, sans autres modifications sérieuses que celles dues à la dégradation du temps, qui s'accuse par place, et à de bien légères et bien rares réparations du service des habous, constituent des témoins précieux, des documents authentiques, exactement datés, de la décoration architecturale hispano-moresque des grands Mérinides de la belle époque.

***

Pour saisir le rôle de l'inscription arabe, du décor épigraphique, dans ces monuments, il est indispensable de connaître le dispositif général de ces bâtiments, la place réservée à l'ornementation dans leurs diverses parties et la composition décorative d'ensemble.

J'ai donné là-dessus les indications nécessaires dans mes *Inscriptions*, ainsi que les plans des cinq médersas précitées. Je me bornerai à résumer ici brièvement des notions que l'on doit posséder pour comprendre le rôle de la décoration épigraphique.

Une médersa mérinide comporte, dans ses parties essentielles — à part les chambres d'étudiants, dont nous n'aurons pas à parler, car les étudiants qui en ont eu successivement la jouissance les ont entretenues eux-mêmes, à leur fantaisie, y ont fait faire les réparations, restaurations, aménagements et décors qui leur ont plu ; elles n'ont plus rien de leur primitive décoration — 1° une ou plusieurs entrées, chacune avec porte monumentale, enrichie de sculptures, surmontée d'un auvent et donnant, tantôt, comme dans la maison mauresque, sur un couloir coudé, ne permettant pas de voir à l'intérieur ('Attârîn, Mesbâhiya, Bou'anâniya pour l'une des entrées), tantôt directement sur un atrium, comme dans beaucoup de mosquées ; 2° un atrium, dont deux ou trois des faces ont des galeries couvertes ; sur l'atrium s'ouvre, par une

porte somptueusement décorée, une salle de prière et de cours ; 3° une salle de cours, servant de salle de prière et possédant de ce fait (sauf à la Mesbâhiya) un mihrâb.

Dans ces trois parties la décoration comprend non seulement le pavage du sol, en faïences polychromes ou en marbre blanc, et l'ornementation des plafonds, mais le revêtement de la presque totalité des surfaces murales et des arcs d'ouverture des portes et des fenêtres.

Du sol au plafond le décor des murs comporte : à la base, des *faïences émaillées* allant à plus d'un mètre et à moins de deux de hauteur ; immédiatement au-dessus, des *plâtres sculptés* allant à une hauteur variable, mais toujours très grande ; enfin, couronnant les plâtres aux riches arabesques, des revêtements de *bois sculptés* (panneaux, frises, frontons ou linteaux), allant jusqu'au plafond ou bien à l'auvent qui est lui-même en bois sculpté, ainsi que ses consolettes.

Le décor épigraphique se trouve sur ces lambris et ces boiseries, jamais sur le sol, ni sur les plafonds.

Il va de soi que la composition décorative de chacune de ces diverses parties varie avec la matière et avec la forme ou les dimensions des surfaces à orner.

Inscriptions sur faïence. — C'est à partir du début du XIVe siècle, nous apprend un auteur qui écrivait à Fès en 1326, que l'on commença dans cette ville à faire usage de la faïence polychrome dans la décoration des palais. Les médersas mérinides nous montrent quel heureux emploi fut fait de cette belle matière, non seulement pour le pavage en damiers polychromes de l'atrium et de la salle principale, mais pour les lambris au bas des murs, avec leurs admirables entrelacs géométriques à baguettes blanches, les rosaces et les polygones réguliers de cette marqueterie de faïence émaillée si riche en couleur dans ses seuls tons : blanc, bleu gris, vert, jaune et brun.

Toutes les médersas de cette époque reçurent au moins dans

l'atrium et les galeries latérales, parfois dans les salles, de ces revêtements de faïence que je n'ai jamais rencontrés dans les mosquées aux mêmes places, mais qui ornent les palais et les riches maisons privées d'alors, comme ceux et celles d'aujourd'hui. Tous ces lambris de faïence du XIVe siècle sont couronnés par une frise d'inscriptions arabes surmontées de merlons en deux tons (blanc et brun).

En règle générale, l'inscription arabe sur faïence est obtenue par la réserve de l'émail brun, sur le carreau dont le reste de l'émail a été enlevé ; il en est de même du rinceau floral qui enlace les lettres de la bande épigraphique horizontale, rinceau dont les fleurons remplissent les vides entre les hampes et les lettres. Le bandeau rectangulaire, dans lequel sont tracés inscription et rinceau floral, est encadré de baguettes d'émail brun réservé lui aussi sur le fond écorché du carreau.

Jamais nous n'avons trouvé à Fès dans ces médersas — comme il en existe à Tlemcen, notamment à la mosquée de Sidi Lhalwi (du même fondateur que la Bou'anâniya de Fès) — de ces inscriptions en marqueterie de faïence.

Cependant, bien que le décor floral des faïences soit toujours ici sur carreaux écorchés, il y a une exception pour les écoinçons, à décor floral, des panneaux au-dessous de la frise épigraphique couronnant les faïences des pieds-droits à la porte donnant accès dans la salle de prière à la médersa des 'Attârîn. La frise épigraphique sur faïence, pour ces mêmes pieds-droits, nous offre encore une autre exception à la règle selon laquelle les inscriptions arabes sur faïence écorchée dans ces médersas sont en caractères cursifs ; celle-ci, à la médersa des 'Attârîn, est en un très beau coufique (cf. mes *Inscript.*, fig. 43).

En somme, l'inscription sur faïence, généralement en caractères andalous, constitue des frises horizontales, couronnant les lambris aux émaux polychromes, dans toute leur largeur. La hauteur de ces frises n'est que de quelques centimètres, au plus la hauteur de deux carreaux (environ 22 cm.) ; l'inscription est toujours

encadrée par des baguettes brunes, de même émail que l'écriture ; elle est ornée de fleurons allongés et aux pointes effilées, — comme dans tout l'art hispano-moresque, — se détachant des spires d'un rinceau. Inscription, baguette d'encadrement et ornementation florale sont toujours, à cette époque, en émail brun réservé sur le fond clair du carreau écorché.

Inscriptions sur plâtre. — Celles-ci sont de beaucoup les plus abondantes, comme aussi les revêtements de plâtre occupent la place la plus considérable dans cette décoration du XIVe siècle. Comme l'ont dit W. et G. Marçais au sujet des lambris de plâtre sculpté : « il était réservé à l'école andalouse et maghribine d'en faire la matière d'une décoration prodigieusement riche et ingénieuse ».

L'inscription arabe se rencontre partout, soit en andalou, soit en coufique fleuri. Lorsqu'elle est en cursif, elle est parfois — rarement d'ailleurs — sans décor floral quand il s'agit d'une bande étroite, dans le cavet d'une arcature, ou en petit médaillon. A part cela, l'inscription cursive ou coufique est ornée d'un décor floral formé tantôt d'un élégant rinceau dont les circonvolutions de la tige ténue sont en retrait sur le plan des lettres et sur celui des palmettes et des fleurons rattachés à la tige principale et aux tigelles secondaires.

Les arcs d'ouverture (galeries, portes, fenêtres, mihrâb), quelle que soit leur forme et leur dimension, sont entourés d'un cadre formé de bandes épigraphiques et florales. En dehors de ces encadrements des arcs, les surfaces verticales des murs sont couvertes de bandes et de panneaux horizontaux d'inégale hauteur, qui s'élèvent jusqu'aux boiseries sculptées. Dans ces revêtements de plâtre sculpté, les panneaux floraux alternent avec ceux qui portent des inscriptions arabes, et ceux qui sont formés d'une succession d'arcatures, aveugles ou ajourées, dans lesquelles le décor épigraphique se rencontre bien souvent encore, avec le décor floral et géométrique. Dans ces lambris de plâtre sculpté des médersas nous n'avons relevé aucune trace de peinture.

Quand il s'agit d'orner le revêtement d'une surface beaucoup plus haute que large, dans les encoignures de l'atrium par exemple, de part et d'autre des larges portes qui se font vis-à-vis (voir p. ex. mes *Inscriptions*, fig. 22, 24, 32, 46...), le panneau forme un haut rectangle qui s'encadre dans des bandes épigraphiques et dont le champ — comme les faces des minarets — est occupé par un réseau de losanges, la *chèbka*, sur quoi j'ai donné des indications dans mes *Inscriptions* (p. 362 et suiv.). Les losanges de la chèbka, ainsi sculptés dans le plâtre, sont ornés de motifs floraux et parfois même d'un mot arabe, en médaillon au centre, ou d'une courte eulogie, ou d'un simple décor épigraphique.

J'appelle ici « décor épigraphique » le décor obtenu par la stylisation d'un mot ou de quelques mots, tels que : *el-baraka*, « la bénédiction », *el youmn*, « la chance », *el moulk* ou *El moulkou lillah*, « l'empire est à Dieu », et quelques autres. Ce mot ou ces mots sont employés seuls ou affrontés, comme par exemple dans mes *Inscriptions* (fig. 94) ; et ils sont tellement déformés par la nécessité d'en faire un ornement qu'ils deviennent à peine lisibles. C'est le plus souvent de l'écriture coufique que dérive ce décor épigraphique ; on le retrouve sculpté sur le bois aussi bien que sur le plâtre [1].

Inscriptions sur bois. — Ce qui frappe dans les médersas de Fès, comme dans les autres monuments de cette capitale, c'est l'abondance de la sculpture sur bois, et j'en ai donné la raison dans mes *Inscriptions*, p. 360.

L'inscription arabe sur le bois joue le même rôle ornemental ; elle est traitée de la même façon que sur le plâtre. On la rencontre indifféremment en coufique et en andalou, avec ornementation florale, ou bien sans cette ornementation dans de très étroites

1. La stylisation du coufique s'est conservée dans la décoration de plats de faïence peinte sur émail jusqu'à une époque récente, comme je l'ai indiqué sur des documents, dans mes *Industries de la céramique à Fès* (Paris-Alger, 1918).

bandes d'inscriptions coufiques ou andalouses surmontant une porte de galeries (cf. p. ex. mes *Inscript.*, fig. 63) ou sur le pourtour d'un vantail de porte.

Alors que la sculpture sur le plâtre se fait aisément dans la matière encore molle, sur le bois elle se pratique de façon différente, la matière étant résistante, et la forme du caractère d'écriture s'en ressent naturellement, aussi bien que la composition décorative de l'ensemble.

L'art de la sculpture épigraphique et florale sur bois, en caractères andalous, a atteint alors son maximum d'effet décoratif et d'élégante vigueur des lettres dans ces belles inscriptions mérinides de la première moitié du XIVe siècle, — plus à Fès encore qu'à Tlemcen, — par exemple dans les admirables frises sculptées de la Médersa des 'Attârîn (cf. *Inscript.*, fig. 40).

L'on peut également classer, comme des modèles de l'inscription ornementale en coufique fleuri, les linteaux de cèdre des galeries de l'atrium à la Médersa Sahrîj (cf. *Inscript.*, fig. 27).

Au surplus, qu'il s'agisse de sculpture sur bois ou sur plâtre, les principes de la décoration sont les mêmes pour l'un et pour l'autre, comme aussi la forme des caractères d'écriture, les motifs floraux ou géométriques qui les mettent en valeur ; la plus heureuse harmonie existe entre les dimensions des lettres, des palmettes et des fleurons et celles des panneaux à orner. Il est logique que les caractères de l'inscription grandissent à mesure que le bandeau qui les porte est de plus en plus élevé au-dessus du sol, puisqu'il faut que l'écriture se puisse lire d'en bas. C'est ainsi que les hautes frises, sous les plafonds ou sous les consoles des auvents de l'atrium, sont couvertes de belles inscriptions andalouses qui se lisent aisément à l'œil nu du milieu de l'atrium, comme par exemple à Sahrîj et à la Bou'anâniya.

L'inscription en coufique ne se rencontre pas seulement, comme l'inscription cursive, sur les boiseries de revêtement des surfaces murales, sur les linteaux et les frises en bois plein ; on la trouve également — à l'exclusion du caractère cursif — sur les panneaux

ajourés des moucharabies, tantôt en un grand médaillon donnant la formule, *Barakatou Mohammed*, « bénédiction de Mohammed » (p. ex. à Sahrîj ; cf. *Inscript.*, fig. 23), tantôt en phrases plus étendues, comme à la Bou'anâniya (cf. *Inscript.*, fig. 65).

Inscriptions sur marbre. — Le marbre, dont sont faits les bassins et les vasques de l'atrium ou des chambres d'ablutions, dont sont également pavés les intérieurs, a donné aussi à Fès, comme à Tlemcen, des fûts de colonne surmontés de chapiteaux élégants, d'un décor fort varié et portant parfois des inscriptions arabes (p. ex. 'Attârîn et Bou'ananiya).

J'ai donné des photographies de quelques-uns de ces beaux chapiteaux mérinides des Médersas de Fès dans mes *Inscriptions* (fig. 35, 36, 37, 60).

Dans cette belle matière qu'est le marbre, l'inscription, comme tout le décor sculpté, prend une valeur qu'elle n'a pas dans le plâtre.

J'ai reproduit, d'après mon calque, l'admirable inscription en coufique, dépourvue de tout ornement floral, qui se lit sur deux chapiteaux de 'Attârîn (cf. *Inscript.*, fig. 38 et 39). Ce sont les seules inscriptions coufiques sur marbre que j'aie relevées dans les Médersas de Fès ; les autres sont en caractères cursifs.

L'épigraphie sur marbre se trouve, dans ces médersas, ailleurs que sur les chapiteaux. J'ai signalé une inscription cursive sans décor floral, sur un bas-relief de marbre blanc, dans la cour du Dâr el-Oudou de la médersa des Sba'iyîn, sorte d'annexe de Sahrîj (cf. *Inscript.*, p. 163-167 et fig. 29).

On ne peut se dispenser de remarquer que dans les médersas étudiées ici se trouvent — selon un usage courant en Maghrib dans les édifices religieux de ce temps — de belles tables de habous, en marbre-onyx, sur lesquelles sont sculptées de longues inscriptions cursives. Bien que ces marbres aient moins pour objet l'ornementation que l'indication des intentions du fondateur et l'énumération des biens affectés à l'entretien de l'édifice, elles ont bien

parfois un certain rôle décoratif. L'inscription elle-même est souvent encadrée par une arcature supportée par deux pieds-droits, et les écoinçons sont garnis de sculptures florales (p. ex. à 'Attârîn, à la Bou'anâniya). Dans le corps de l'inscription on relève également un fleuron ornemental semé dans les vides et parfois des traces de peinture d'un bleu gris dans les méplats.

Inscriptions sur bronze. — Un placage de bronze a existé sur les vantaux de quelques portes de médersas mérinides ; il n'en reste plus guère de traces aujourd'hui. Quand il en reste assez pour se rendre compte du décor de ce placage de bronze, comme à l'une des portes de la Bou'anâniya, on constate qu'il ne portait qu'un décor géométrique, pas d'inscriptions. On ne saurait cependant affirmer qu'il n'y eut pas, pour certaines de ces médersas, des inscriptions arabes sur le bronze des vantaux, car nous savons que déjà, à l'époque almoravide, — ainsi qu'en fait foi une date sur le bronze d'un des vantaux de porte à la mosquée d'El-Qarouiyîn, — il était d'usage de graver des textes sur les placages des portes.

Sous les lamelles circulaires du lustre de bronze, à la médersa des 'Attârîn, j'ai vu des inscriptions arabes en caractères cursifs, donnant le nom du fondateur. Je n'ai pas relevé ces textes ; il aurait fallu faire nettoyer le lustre pour lire l'inscription masquée par la crasse huileuse et bénie accumulée depuis des années.

Texte des Inscriptions. — Dans les monuments musulmans, avons-nous dit, l'inscription fait partie du décor à laquelle elle contribue avant tout. Son rôle est d'orner plus que d'instruire. Pourtant, dans les médersas mérinides, à part les nombreux textes qoraniques des inscriptions qui figurent un peu partout dans la décoration, il y a d'autres textes dont quelques-uns ont une valeur historique.

La plupart de ces médersas portent dans leurs inscriptions ornementales le nom du sultan qui les a fondées, soit en une for-

mule qui varie peu de l'un à l'autre, comme : *En-nasr wattamkïn wal-fath el-moubïn limaoülânâ...*, « Triomphe et réussite ; succès certain à notre maître (un Tel...) », soit en un texte plus précis encore, comme : *amara bibinâï hâdihi-l-Madrasati...*, « a ordonné la construction de cette médersa (notre maître, un Tel, etc...) ». Et ces inscriptions dédicatoires se rencontrent sur le plâtre ou le bois, même sur la faïence. Parfois ce sont des vers chantant les louanges du fondateur, ou de l'édifice (sur chapiteaux de marbre à 'Attârîn ; sur faïence à la Bou'anâniya).

Ces textes donnant le nom du sultan sont toujours en bonne place pour être lus facilement : sur les linteaux de cèdre des portes et des galeries, sur les plâtres et les faïences des couloirs, des galeries, de l'atrium, de l'encadrement des portes principales, sur les chapiteaux de marbre à faible hauteur. Ils ne se trouvent jamais dans le décor du mihrâb et rarement dans la salle de prière.

Il demeure toutefois que les plus abondantes des inscriptions ornementales, pour les médersas, comme pour les mosquées et aussi pour les bâtiments civils, sont des textes pieux, des versets qoraniques, des sentences et des eulogies.

Ce qu'il est intéressant de noter, ce n'est pas seulement l'abondance de l'écriture coufique et la variété des types de cette écriture dans les médersas mérinides de Fès[1] — écriture que les lettrés marocains eux-mêmes sont aujourd'hui incapables de déchiffrer — mais c'est que ce coufique ne reproduit pas uniquement des formules pieuses copiées ailleurs et que l'ouvrier répète à l'infini sans les comprendre. J'ai publié notamment, pour la médersa des 'Attârîn (723/1323), des inscriptions coufiques en vers, ayant une valeur historique et figurant sur des chapiteaux de marbre. J'ai donné également, pour la Bou'anâniya (756/1355), le texte de deux inscriptions historiques en coufique, l'une sur plâtre et l'autre sur bois.

1. Sur les principaux types du coufique dans ces monuments, je renvoie à ce que j'en ai dit dans mes *Inscriptions*, p. 379, à partir du 2e paragraphe avant la fin de la page, à 381 *in fine*.

Il n'existe pas à ma connaissance, à des dates aussi récentes que celles-ci, d'inscriptions coufiques ayant une signification historique ou littéraire, comme c'est le cas ici.

Dans l'art musulman moderne, et depuis bien des siècles, l'inscription coufique a été délaissée dans la décoration des monuments ; les artisans chargés de cette décoration ont traité le coufique — qu'ils ne lisaient plus — comme un motif ornemental quelconque ; en l'interprétant à leur façon, ils se sont de plus en plus éloignés du mot et de la lettre, pour arriver à un ornement où il est aujourd'hui aussi difficile de retrouver l'origine épigraphique arabe que de déterminer la feuille ou la fleur qu'a la prétention parfois de représenter tel ou tel motif floral de la peinture sur émail d'un faïencier actuel de Fès [1] par exemple.

***

L'importance de l'étude des textes arabes et du décor épigraphique dans les médersas mérinides de Fès est marquée par le rôle considérable que joue l'inscription, coufique ou cursive, dans l'ornementation de ces édifices.

Dans la sculpture du plâtre, du bois et du marbre de ces monuments, l'épigraphie occupe presque autant de place que les motifs floraux ; le dessin géométrique n'y entre guère que pour former les cadres, pourrait-on dire, du reste de la décoration.

La vigueur de la lettre, dans l'inscription enlevée en un puissant relief sur le fond tout orné lui-même des gracieuses spires d'un rinceau détachant, avec élégance et souplesse, ses palmettes et ses fleurons dans les vides au-dessus des lettres et entre les hampes de celles-ci, l'harmonie des proportions des lettres elles-mêmes et l'heureux rapport entre l'ampleur des caractères et les dimensions

1. J'ai développé sur des exemples cette constatation à propos des faïenciers de Fès, dans mes *Industries de la céramique à Fès* ; voyez aussi mes *Inscriptions*, p. 381, 2e paragraphe.

du bandeau épigraphique que l'on a décoré, sont les principales qualités de cette ornementation durant la période classique de l'hispano-moresque. Ce sont ces qualités que nous offre la décoration des médersas mérinides de Fès.

Mais cette belle période d'art musulman ne devait pas durer bien longtemps pour le Maroc. Déjà à la médersa Bou'anâniya (756/1355), si les inscriptions sur faïence (p. ex. *Inscript.*, fig. 73) peuvent encore soutenir la comparaison avec les faïences analogues d''Attârîn (723/1323) (cf. p. ex. *Inscript.*, fig. 42), pour beaucoup d'inscriptions cursives sur plâtre et sur bois il n'en est déjà plus de même ; à trente ans de distance, les lettres deviennent plus grèles, les hampes trop allongées ne sont plus en rapport aussi heureux avec le reste de la lettre. Les inscriptions sculptées sur le marbre des chapiteaux dans ces deux médersas nous montrent aussi que les artisans n'avaient plus; en 756/1355, la même maîtrise de leur art, la même variété dans les types d'écriture que vers la fin du premier quart du XIVe siècle.

Mais, si l'épigraphie de la Bou'anâniya nous offre encore de nombreux et beaux spécimens de la décoration architecturale par l'écriture arabe cursive et coufique, la différence avec la décoration des médersas antérieures est particulièrement sensible dans la composition des panneaux de revêtement de l'atrium : les plâtres, dans la seconde partie du XIVe siècle, prennent en partie la place des hautes boiseries si richement sculptées selon les classiques formules épigraphiques et florales à la médersa des 'Attârîn ; et ces plâtres nous apportent de larges panneaux à décor uniquement géométrique sur les faces murales de la Bou'anâniya.

Ces symptômes d'un affaiblissement du talent des artistes de Fès, qui apparaissent dès le début de la seconde moitié de notre XIVe siècle, dans le décor sculpté de la Bou'anâniya, se multiplient rapidement. La décadence des formules décoratives, des motifs épigraphiques et floraux dans l'art et l'ornementation du Maghrib à partir de cette époque se manifeste très rapidement et parallèlement à celle de l'Islâm intellectuel. J'ai tenté de rechercher les

causes de cette décadence de l'Islâm occidental dans mon *Coup d'œil sur l'Islâm en Berbérie* [1].

« Si le XIVe siècle de J.-C., ai-je dit ailleurs [2], a vu dans ce Maroc s'épanouir, avec les beaux monuments mérinides, une floraison d'art tout à fait remarquable, c'est de la chute de Grenade, de la fin de la domination maure en Espagne, qu'il faut dater la fin des grandes époques de la civilisation islamique et le commencement de la décadence des peuples musulmans d'Occident. »

On trouvera au Maroc dans des édifices comme les tombeaux des Saadiens de Marrakêch ou la Médersa Rachîdiya de Fès, construits au temps des Chérifs, de fort louables tentatives d'imitation des formules architecturales et décoratives de l'époque classique des premiers Mérinides. L'on s'apercevra bien vite, devant de tels édifices, que ces répliques des modèles anciens, pour si soignées qu'elles soient, ne donnent que des copies, combien lointaines, de motifs d'ornementation, de caractères d'écriture, de compositions décoratives, en un mot, dont les artisans du XVIIe siècle ne sentaient déjà plus le génie.

Le grand souffle d'art musulman, qui valut au Maroc les belles médersas mérinides dont on vient de parler, à l'Andalousie ses palais et à Tlemcen ses mosquées les plus délicates, a cessé de souffler sur ces terres d'Islâm dès la fin du XIVe siècle de J.-C.

Aussi bien est-il intéressant de conserver jalousement — sans trop y toucher autrement que pour les protéger — à Fès et dans les autres villes marocaines qui en possèdent encore, ces monuments mérinides, frères des palais de Grenade et de Séville, des mosquées tlemcéniennes ; l'étude de leur architecture et de leur décoration constituera, dans l'histoire de l'art musulman d'Occident, l'une des pages les mieux remplies et les plus séduisantes.

Comme conclusion, l'auteur soumet au Congrès le vœu suivant :

Le Congrès d'Histoire de l'Art, considérant que des villes maro-

1. *Revue de l'Histoire des Religions*, 1917.
2. Cf. mes *Inscriptions*, p. 359.

caines comme Fès, Meknès, Rabat, Salé, Chella, Marrakêch, Taza renferment de nombreux monuments épigraphiques.

Qu'il y a le plus grand intérêt, pour l'histoire de l'art musulman et pour l'histoire du Maroc, à ce que tous ces documents soient révélés au public savant,

Émet le vœu que le Protectorat français sur le Maroc veuille bien encourager par tous les moyens l'inventaire et l'étude de ces documents et leur publication, qu'il veuille notamment aider pécuniairement à la publication de monographies continuant et complétant la série entreprise par le regretté maître des études épigraphiques en Europe, Max Van Berchem, et poursuivies sous sa direction dans les Mémoires de l'Institut du Caire sous le titre : *Matériaux pour un Corpus inscriptionum arabicarum.*

# SUR UN MOTIF ORIENTAL DANS L'ANCIENNE ARCHITECTURE SERBE

*COMMUNICATION DE M. PETKOVIC*
*Professeur à l'Université de Belgrade.*

Pour l'ancien art serbe une question intéressante se pose toujours : l'Orient ou Byzance ? On se trouve toujours en face de plusieurs traits caractéristiques qui, étant étrangers à l'art byzantin, nous éloignent de Constantinople et de Byzance et nous rapprochent de l'Orient. Dans l'ancien art serbe, bien des indices nous laissent voir que les Serbes étaient en contact permanent et direct avec l'Orient.

Nous allons parler tout de suite d'un motif, dans l'ancienne architecture serbe, qui est bien étranger à l'architecture byzantine et qui était familier à l'art de l'Orient. Deux églises, construites par le fondateur de l'État serbe du moyen âge, le grand joupan Nemanja, laissent voir ce motif intéressant : ce sont l'église de Saint-Nicolas, dans la région de Toplica, et l'église de Saint-Georges de Ras, dans la région de Novi-Bazar.

L'église de Saint-Nicolas présente un carré couvert d'une large coupole sur pendentifs. Les annexes du côté ouest, et aussi celles des côtés sud et est de l'église sont plus basses et laissent dominer la partie centrale de l'église. Le narthex, ajouté un peu plus tard, a un porche flanqué de deux tours. Ces petits vestibules latéraux,

cette façade flanquée de deux tours, ce sont bien des traits caractéristiques de l'art oriental. Mais ce sont surtout les absides qui révèlent un motif purement oriental : les trois absides à l'est sont en pointe, c'est-à-dire qu'elles poussent une pointe en avant.

Le même motif semble se présenter également dans l'église de Saint-Georges de Ras. Le sanctuaire y est terminé par une abside hexagonale, qui, en poussant une pointe en avant, a le sommet d'un de ses angles dirigé vers l'est.

Ce motif de l'abside polygonale qui pousse une pointe en avant, ne se trouve nulle part dans l'architecture byzantine. M. Strzygowski cite une église d'Utchajak, en Asie Mineure, qui se présente dans une atmosphère orientale et qui garde le même motif de l'abside aux quatre faces poussant une pointe en avant.

L'abside du sanctuaire avec sa pointe dirigée vers un point fixe de l'horizon rappelle l'habitude des Chaldéens d'orienter leurs palais de façon que les angles marquassent les quatre points cardinaux. Les architectes de Nemanja étaient inspirés par la même idée, en tournant précisément vers l'est les sommets des angles des absides des églises. Est-ce que la même idée ne prédomine pas dans le mihrab polygonal d'une mosquée musulmane, mihrab qui, par un de ses angles, devait marquer le côté où se trouvait La Mecque ? La même tendance se présente dans le tambour octogonal de l'église de Saint-Georges de Ras : les sommets de quatre de ses angles sont dirigés vers les quatre points principaux du compas ; les sommets des autres angles sont tournés vers les quatre points de l'horizon d'une importance secondaire.

Les deux églises construites par Nemanja appartiennent à une période qui était très favorable pour faciliter le contact direct de l'art serbe avec l'Orient. Au XII^e siècle, l'intérêt pour l'Orient chrétien était très vif dans toute l'Europe ; l'ordre des templiers était constitué ; les croisades tenaient en haleine les esprits de tous les peuples, et Nemanja même avait l'occasion de voir passer par ses contrées les troupes de croisés, guidées par Frédéric Barberousse. Les motifs orientaux de l'ancienne archi-

tecture serbe entrent très bien dans le cadre de ce grand intérêt pour l'Orient chrétien. Au XII^e siècle, c'est en Afrique et en Sicile qu'a fleuri un art splendide de caractère oriental. Le littoral serbe, qui, depuis longtemps, était exposé aux influences orientales, se trouva dans la sphère des influences de la Sicile et de l'Afrique. L'échange des idées de deux mondes pouvait contribuer à la formation d'un motif purement oriental, tel que nous venons de le constater dans la Serbie du XII^e siècle.

---

# QUELQUES MONUMENTS ARABES DE DAMAS

*COMMUNICATION DE M. EUSTACHE DE LOREY*
*Directeur de l'Institut français d'archéologie et d'art musulman.*

Cette communication ne sera guère — et je m'en excuse — qu'une énumération des monuments inédits, ou tout au moins peu connus, que j'ai eu la bonne fortune de voir et de photographier au cours de deux semaines passées à Damas en juin dernier, lorsque fut achevée ma campagne de fouilles archéologiques dans la région de Tyr.

Je ne donnerai quelque développement à mes brefs commentaires qu'à ce qui aura trait à ma découverte la plus importante. Mais oserai-je m'exprimer ainsi ? Le Seyyed Sélim Mortéza trouverait cela inexact, car c'est lui le véritable auteur de la « découverte » des cénotaphes de deux grandes dames musulmanes, gardés religieusement par lui dans la pénombre des cryptes d'un cimetière de Damas.

Pour ce qui est des inscriptions figurant sur la plupart des monuments dont les photographies vont vous être montrées, j'ai eu recours à l'érudition de l'épigraphiste distingué M. Gaston Wiet de l'Université de Lyon.

La photographie n° 1 représente un linteau de porte qui, après avoir été dégagé du crépi de torchis qui le recouvrait, révéla, sculptés dans des médaillons, deux lions passant affrontés dont

la queue se termine en rinceau. Ils sont du même type que ceux de la Mosquée du Sultan Mamlouk Beibars au cimetière de Bab-el-Saghir. Entre eux, dans un troisième médaillon, est représentée une fleur de lis.

Des fleurs de lis également, nombreuses et de dimensions diverses, disposées en trois cercles concentriques, composent l'anneau articulé du heurtoir de bronze qui, depuis cinq siècles, frappe la porte de la maison d'enseignement du Coran de la rue Khaydarieh, construite en 878 de l'Hégire (1473). Son inscription en caractères Naskhî a été traduite par Sauvaire dans sa description de Damas. Mais la notation précise de la photographie n° 2 a permis à M. Wiet de lui donner la nouvelle version que voici : « De ce qui a été fait pour la porte du Collège qu'a ordonné d'édifier son Excellence le Qâdi Qotb El-Din Ibn El Khaydary, le Qâdi en Chef, que Dieu étende sur lui ses ombres ! »

Photographie n° 3. — Plaque de marbre encastrée dans un des piliers de la cour de la Mosquée des Omeyyades. Elle fut longtemps dissimulée sous une couche de plâtre. Son archaïsme la date de l'époque toulounide, et le type d'écriture de son inscription aux hampes cunéiformes, est semblable à celui des inscriptions sculptées à Amida au IXe siècle sous les Abbassides. Elle porte la profession de foi islamique.

La photographie 4 a été prise dans une Médréseh adossée à un tombeau, située à Saléhiyeh, dans la rue Bein-el-Médarès, après qu'elle eut été dégagée en partie de la masse de terre sous laquelle disparaissait son admirable frise de stuc sculpté.

Des inscriptions en coufique tressé reposant sur un décor floral joliment stylisé la situent à la fin du VIIe ou au commencement du VIIIe siècle de l'Hégire. Cette décoration de stuc, dont l'origine remonte aux temps sassanides, a pris un tel développement dans le Moghreb, au XIIIe siècle, que la mosquée dont elle est le subtil ornement fait penser à certains monuments de l'Islam occidental.

Des traces de couleur à peine perceptible teintent encore une petite partie de la frise qui a pris la tonalité d'un vieil ivoire patiné.

Jusqu'à présent, rien n'a révélé l'identité de ce monument, car les inscriptions qui ont subsisté sont tirées du Coran, sauf deux formules de bénédiction en faveur du Prophète. Personne dans Damas n'a pu même lui donner un nom, et le tombeau voisin a été dépouillé de ses inscriptions.

Les photographies 5 et 6 vous montrent les deux cénotaphes.

Dans le cimetière de Bab el-Saghir, adossé à la petite mosquée funéraire de Beîbars mentionnée précédemment, se trouve un tombeau à double coupole ; la légende, répandue dans le pays, veut que ce soit celui de Um Kulthum et de sa nièce Sukeînah, fille d'El-Husseîn. Tout près de là, sous une coupole un peu moins importante, repose une certaine Fâtimah qui passe pour être Fâtimah el-Saghira, sœur de Sukeînah. Ces tombeaux ont été rebâtis dernièrement, à la place des anciens qu'un tremblement de terre avait détruits. Un architecte chiite, d'origine persane, le Seyyed Sélim Mortéza, fut chargé de la reconstruction ; maintenant, il les garde comme la plus précieuse relique possédée dans la contrée par ses coréligionnaires. Et c'est au cours des travaux qu'il découvrit, ensevelis sous les décombres, les remarquables cénotaphes de Sukeînah et de Fâtimah.

Ces sarcophages d'apparat sont déposés dans des cryptes où ne pénètrent que de rares privilégiés. Les pèlerins chiites — il en vient même de Perse — n'ont accès qu'auprès des cénotaphes modernes du rez-de-chaussée. Quant aux corps des augustes dames, ils reposent, nous dit le Seyyed Sélim Mortéza, dans des caveaux murés creusés au-dessous des cryptes.

Le cénotaphe de Sukeînah est en bois de noyer ; il mesure 2 m. 65 de long, 1 m. 50 de large et 0 m. 74 de hauteur. Ses panneaux sont divisés en trois zones. Dans la zone supérieure court une inscription coranique en petits caractères, le « verset du Trône » (Coran, II, 256), que l'artiste fait suivre de sa signature : Mohammed ben Ahmed, ben Abd-Allah. Un mince listel uni la sépare de la zone médiane où s'inscrivent avec autorité des caractères coufiques du plus beau style. Ils cheminent sur un double listel au-dessous

duquel les restes d'une zone de rinceaux en grande partie détruite sont à peine visibles. Au centre des panneaux, une troisième inscription, sobre et discrète, paraît destinée à équilibrer la composition. Le texte : « Allah veut enlever de vous, gens de la maison, la souillure et vous purifier » (Coran, XXXIII, 33), offre un intérêt particulier à cause de l'épithète « gens de la maison » appliquée à la famille d'Ali.

Les ornements sont sculptés à deux plans. L'artiste a donné à son inscription dominante un relief qui met, comme il convient, au second plan la virtuosité du champ sur lequel il l'appuie.

Le remplage des surfaces, traité d'une main souple et ferme, est formé de rinceaux compliqués mais toujours harmonieux. Ce décor floral est creusé profondément ; il se détache avec netteté en dépit de son exubérance, très évocatrice de l'art hindou, et forme un fond délicat, gracieux et tout féminin à la majestueuse inscription coufique qui semble vouloir symboliser la noble ascendance de l'arrière-petite-fille de Mahomet.

Cette inscription donne le Bismillah sur le panneau qui fait face à la porte d'entrée. Et c'est sur le panneau Est que se lit : « Ceci est le tombeau de Sukeînah, fille d'el-Hussein ». La tradition a conservé le souvenir de celle que le R. P. Lammens appelle la « sémillante et frivole » Sukeînah, la femme aux nombreux maris. On pourrait tout aussi bien l'appeler la femme aux nombreux tombeaux, si l'on en croyait les différents auteurs arabes qui l'enterrent à Médine, à Tibériade et à Damas.

La forme des caractères, d'une exécution remarquable, nous reporte au milieu du V^e^ siècle de l'Hégire, alors que le style du décor appartient plutôt au VI^e^. Les hampes de certaines lettres sont caractérisées par une courbe élégante d'une forme que M. Weit et moi appelons en « col de cygne ».

Le bon état de conservation de ce monument qu'une étude plus approfondie nous permettra sans doute de dater exactement est extraordinaire, étant donné qu'il a été trouvé dans la terre sans

la protection d'aucune maçonnerie. Il y est demeuré depuis l'écroulement du tombeau. Malheureusement, le couvercle du cénotaphe manque. Peut-être le retrouverons-nous un jour dans une collection particulière ou même dans un musée : c'est ainsi qu'au musée de Lyon nous avons retrouvé une partie du cénotaphe de Beîbars.

Le second cénotaphe, celui de Fâtimah, est en pierre ; il a tout à fait l'apparence d'un sarcophage antique. Un artiste de grand talent a sculpté les belles inscriptions qui l'ornent, et il est à regretter que, tout récemment, on ait voulu en accentuer l'effet en les recouvrant d'une couche de peinture noire qui, tracée d'une main peu habile, en amollit les contours.

Comme sur le cénotaphe précédent, c'est le verset du Trône qui a été choisi pour thème à l'inscription. Elle se développe, sur trois des faces, en coufique fleuri. C'est le petit côté qui offre le plus d'intérêt, car il porte l'inscription ainsi traduite par M. Wiet d'après un croquis que je lui ai rapporté : « Ceci est le tombeau de Fâtimah, fille d'Ahmad, fils d'el-Husseîn, fils d'el-Sibti, que Dieu soit satisfait d'elle ! Elle mourut en radjab de l'année 439 (Janvier 1048) ».

Nous n'avons pu trouver trace, dans les chroniques, de cette Fâtimah ni de ses ascendants. La nisbah de son arrière-grand-père, el-Sibti, pourrait laisser croire qu'il était descendant par les femmes (*sibt* signifiant fils de la fille) d'une famille plus connue que la sienne, peut-être celle du Calife Ali, dont les deux fils portaient d'ailleurs le surnom de Sibt. En tout état de cause, l'identification populaire de cette Fâtimah avec la sœur de Sukeînah doit être écartée, vu le texte précis de l'inscription. Ainsi s'effrite la légende sous le coup droit que lui porte mon redoutable collaborateur.

Mais bien d'autres légendes semblables subsistent dans tout l'Orient musulman. Elles donnent un charme si particulier aux sites qu'elles hantent que l'on est tenté de souhaiter qu'elles n'aient pas toutes une inscription coufique... même fleuri, à livrer à l'indiscrétion des archéologues.

# L'ENTRECROISEMENT DES ARCADES DANS L'ARCHITECTURE ARABE

*COMMUNICATION DE M. GOMEZ-MORENO*
*Professeur d'archéologie arabe à l'Université de Madrid.*

Hubo un momento en que el arco añadió, a su función primordial de cerrar vanos, la de entivar, garantizando el equilibrio. Así, un arco tendido de muro a muro recoge y neutraliza las presiones que a la parte contraria se ejerzan ; o de pilar a pilar, en serie, les da rigidez evitando torceduras. El arco de entivo fué aplicado por los romanos, ya en cisternas, como la de Mahedia, ya en acueductos, como los de Mitilene, Espoleto, Cherchel y los Milagros en Mérida, y de aquí pasó al arte musulmán en las arquerías de la Gran mezquita de Córdoba, erigidas en 786.

Aquellos arcos que nada soportan, llevando al descubierto su trasdós, constituyeron un tipo estético nuevo, que en el siglo x, cuando el esplendor del Califato de Occidente, sirvió de base para una evolución arquitectónica de admirables resultados. La libertad e independencia del arco ; su emancipación del muro ; el erigirlos unos sobre otros y, finalmente, ingerir arquivoltas, como se ensamblan maderos, fué la iniciativa medieval española más fecunda en arquitectura.

La cordobesa mantuvo, como ninguna otra hasta entonces, el prurito de lo decorativo. No solamente el adorno tallado y pintado lo llenaba todo, sino que le fué peculiar un progresivo enrique-

cimiento de formas arquitectónicas : al arco semicircular prefirió el de herradura ; el apuntado, apenas visto sino una vez por entonces, se prodigó con lóbulos ; y, dentro de cada forma, complicaciones de estructura y refinamientos indican una capacidad evolutiva poderosa. La inquietud típica del arte español, su aversión a la sencillez tienen allí una de sus manifestaciones más claras.

Dicha progresión de formas campea sobre todo en el mihrab y en el lucernario de la Gran mezquita de Córdoba, correspondientes a la ampliación de Alhaquem II, entre 961 y 969 ; pero además, entre los arcos bajos de entivo, diáfanos y lobulados, y los altos, de herradura, interpusiéronse otros, lobulados también, que, cabalgando sobre las claves de los primeros, enlazan con los segundos ; o bien aquéllos, los de entivo, prolongan su desarrollo ascendente cruzándose entre sí, para abrazar en lo alto a los de herradura ; y todavía en el lucernario sobrepónese a todos un orden último de arcos lobulados. Su estructura consiste en dovelajes de piedra, muy poderosos a veces, con funciones perfectamente constructivas y coadyuvando, merced a la distribución de cargas, a una estabilidad mayor, precisamente donde las bóvedas lo exigían así. Resulta indudable que un excelso arquitecto disfrazaba, dando ilusión de fantasías decorativas, el problema de apear grandes masas sobre soportes exíguos, sobre simples columnas. Realmente parece difícil concebir fuerza de estructura bajo tal gracilidad de formas ; pero nótese que los arcos lobulados, a despecho de su aparente flaqueza, son más consistentes que los de curva redonda y permiten cruzarse sin límites.

Cuando el genio artístico inventa soluciones, ante la presión de necesidades, su bondad se refleja gratamente en el espíritu, provocando una sensación de belleza. Desde entonces, el invento es fecundo estéticamente y entra en el acervo de lo decorativo, de lo expresivo arquitectónico. Así fué con los arcos cruzados ; que allí mismo, en portadas de la Mezquita, obras del propio artífice, sirvieron de tema, en vez de la simple arquería de herradura que lleva la puerta primitiva, para coronarlas : Son los mismos arcos

de herradura, pero cruzados, y no recios y con dovelaje, sino ligerísimos, dando la impresión esquemática de su curva simplemente. De este cruzamiento nace el arco de herradura apuntado, que inauguró después la Mezquita misma en su ampliación de Almanzor (987 a 990).

En Toledo, la singular mezquita del Cristo de la Luz, fechada en el año 1000 y hecha de ladrillo, acogió la susodicha coronación de arcos de herradura cruzados, pero sin columnas, en su fachada ; y además, sobre el mihrab, otra en que alternan, cruzándose también, arquillos de herradura y de lóbulos.

Aun siguió más el avance : mediado ya el siglo XI un rey de Zaragoza, Abuchàfar Ahmed, y por sobrenombre Almoctadirbilá (1046-1081), erigió un palacio famoso, el Casr Assorur, conocido entre nosotros por la Aljafería. Poco de él se conserva ; mas es lo suficiente para acreditar el grado de exaltación a que se llevaron allí los ideales del Califato cordobés, facilitándolo el uso, no ya de piedra ni aun ladrillo, sino de yeso en témpanos tallados. La fantasía no creó jamás composiciones que superen a las zaragozanas en riqueza, variedad y derroche inventivo, sin salirse de lo arquitectónico y bajo una orientación única : combinar toda clase de arcos, en todas posiciones y de todos tamaños.

Los enlaces de arcos lobulados son allí frecuentes. Se idearon otros arcos, que llamamos mixtilíneos, con partes en ángulos rectos y partes curvas entrantes y salientes, y se les enlazó con los de herradura ; también, ramas de arcos apuntados juegan con otros de lóbulos, y, por último, se organizaron series de arcos lobulados en curva, formando arquivolta, opuestos a veces por sus claves, enlazados entre sí o sobrepuestos a otros mixtilíneos, en laberíntica evolución de cruzamientos mútuos, delirio apenas concebible ni aun viéndolo.

No era posible llegar a más, y hubo de retrocederse : la torre de la mezquita de los Escribanos, que llaman Cutubía, en Marruecos, obra del emir almorávide Alí, que data de 1126, denuncia esta reacción juiciosa con persistencia de rumbo : allí se dan arcos

mixtilíneos y de lóbulos, enlazados varias veces, sistema que bajo almohades valió para cubrir paños enteros, y en lo granadino constituye mero adorno con el nombre de *sebca*, usual en Fez aun ; también hay arquivoltas formadas por arcos enteros de lóbulos o por lóbulos enlazados, que posteriormente resultaron festones primorosos, aumentando en número sus elementos conforme disminuían de tamaño. Vése claramente que la ficción del arquitecto de Alhaquem, con paliar la eficacia constructiva de los arcos cruzados, mató su desarrollo activo.

Al margen de estas evoluciones persistieron rutinariamente los tipos más bellos, sobre todo en el área morisca, enlazándose muchas veces arcos de herradura y de lóbulos. El mismo empleo se dió entonces a los arcos de medio punto, que ya enlazados figuran en iluminaciones de códices, probablemente catalanes y del siglo XI, juntamente con otros sueltos de herradura, que garantizan su españolismo. Siempre se aplicaron las arquerías cruzadas moriscas a decoraciones murales ; pero un maestro románico formó la mitad del claustro de S. Juan de Duero en Soria, muy avanzado el siglo XII, cruzando arcos apuntados de piedra, entre plagios ciertos morunos ; lo mismo se repitió, a principios del XIV, en la galería superior del redondo patio del castillo en Bellver en Mallorca, y aun después el triforio de la capilla mayor de la Catedral de Toledo los acogió lobulados y muy galanos, a modo gótico.

Fuera de España trascendió nuestro influjo, en cuanto a los arcos cruzados, por Argelia, en Tremecén, el Casr de Benuhamad, Biscra, Bugía y Constantina, siempre con curva semicircular y decorativos. De allí pasaron a Sicilia y a Italia bajo el dominio normando, apareciendo en el cimborio de la Catedral de Cefalú ; pero luego truecánse en apuntados, según la moda del pais, en la fachada y torre de la misma Catedral y ábsides de Monreale y Palermo. Igualmente en Caserta Vecchia y Terracina, sobre el continente, y en Amalfi, donde se inauguran arquerías diáfanas doblemente cruzadas, formando el claustro y pórtico de su Catedral, y la del segundo con traza de lóbulos, que asegura influjo más pre-

cisamente español. Sus imitaciones abundan por allá, y las arquerías ciegas cruzadas, otra vez de medio punto, se prolongan hasta la Apulia, en Molfetta, y hasta Lombardía, en Casale Monferrato ; pero aquí lo usual fué aplicarlas a rosones con sus columnillas dispuestas radialmente, o sin ellas en cornisas.

Otro foco análogo, con prodigalidad de las mismas arquerías murales, siempre redondas, es el anglo-normando, desde fechas anteriores a las conocidas de Sicilia. Durham, Gloucester y Norwich las ostentan de fines del siglo XI, al parecer ; luego Cantorbery y muchas más Catedrales e iglesias, pero su monotonía las invalida. En la Normandía francesa cundieron mucho menos : Graville, Haute-Allemagne, Broglie, triforio de Evreux, etc., llegando a compenetrarse con lo ojival más selecto en la Catedral de Amiens. Tardíamente, así en Inglaterra e Irlanda como en Normandía, suele haber cruzamientos de arcos agudos inscritos en ventanajes, quizá por derivación del mismo principio ; ejemplo, el claustro de Durham.

Fuera de lo que podríamos llamar irradiación española, no es conocido sino un caso análogo en el palacio de Lulu en Mosul, hacia la mitad del siglo XIII, donde se conserva una decoración mural de yesería, formando arquillos apuntados carpaneles que se cruzan de tres en tres : su aislamiento haría temerario por hoy razonar de orígenes sobre ello.

Tocante a lo demás, la localización exclusiva en área y periodo estrechos de las arquerías cruzadas, aun tratándose de cosa tan sencilla, comprueba por esta vez la teoría de lo poco aceptable que resulta explicar por ocurrencias y caprichos las formas en arquitectura. Los gustos colectivos mandan, sin dejar al artífice otro camino de éxito sino el de acertar interpretándolos. Así, el ambiente social, por simpatía, regula y hace fecundas las asimilaciones, marcando influjos que la historia debe recoger como hilos conductores preciosos.

***

Volvamos a la Gran mezquita de Córdoba, donde nuestro problema trascendió a soluciones más árduas. En efecto, la magnificencia que Alhaquem II imprimió al edificio exigía bóvedas sobre la macsura y en el lucernario, donde el arquitecto extremase las posibilidades de su ciencia, y ya sabemos cuan originales recursos fraguaba su mente. Lo normal hubiera sido erigir cúpulas, sobre el ejemplo de Cairuán ; más ni aun gallonadas, como éstas eran, se tendrían por dignas, y además el lucernario forzosamente había de ser algo alargado, resultando inadaptables aquéllas. Entonces apeló el artífice a su sistema de arcos cruzados, ganando el vacío en ordenanzas rítmicas con arte exquisito y perfección técnica indispensable, que coronó éxito feliz. Salieron de sus manos hasta cinco tipos de bóvedas de crucería — dos de ellas en pequeño — asombrosas por su novedad, su belleza, y el mundo de iniciativas que despertaba el sistema. Las excelsas cúpulas de Roma, Bizancio y Florencia deben al tamaño su gloria, son síntesis aritméticas ; mientras en Córdoba triunfa una condensación arquitectural nueva sobre análisis de problemas geométricos.

Estas bóvedas responden al espíritu musulmán de sutil y alambicada estética, que al golpe de efecto prefiere las emociones graduales, la meditación evocadora de tardías sorpresas, tanto más plácidas cuanto hijas del raciocinio. Además, culminan por su valor de estructura, por la ciencia con que están resueltas las penetraciones de unos arcos en otros, aparejados de sillería y en tamaño relativamente grande, constituyendo serio problema de estereotomía y equilibrio. Su criterio fué distribuir carga y empujes a lo largo de los muros, en forma que si un punto flaquease la organización de conjunto localizaba en cortos límites el riesgo. Articuláronse los muros con otros arcos en función de formeros, que daban rigidez a los puntos de carga, y éstos se reforzaron mediante contrafuertes al exterior y gabletes sobre los vanos libres. Evitábase

cargar los rincones, reputados de puntos flacos, y se huyó también de los cruzamientos centrales, demasiado comprometedores y densos, y que además, por ley de geometría artística, se repudiaron siempre entre musulmanes.

Sobre esta organización viva, el cierre de cascos resultaba en absoluto libre, pudiendo constituírse por celosías, como en Tremecén, o por mocárabes, como en la capilla real de Córdoba ; podían servir de base a otras bóvedas análogas de crucería o a cúpulas gallonadas o de cascos, es decir esquifadas, y podían también formarse linternas y lunetos, en condiciones de recibir ventanaje. Desde luego, la independencia de cascos entre sí anulaba empujes, quedando todo el problema ceñido a los arcos, que por entonces fueron semicirculares y en las pequeñas, lobulados. Su organización, además, constituía un problema geométrico : sobre base ochavada se imponían distribuciones de octógono estrellado ; sobre la cuadrada no solía pasarse del octógono, mas andando el tiempo llegóse a soluciones con estrella dodecagonal, y en las bóvedas alargadas eran rectángulos y exágonos los polígonos generadores. No con menos ciencia, en el siglo XII poco avanzado se ideó componer bóvedas por yuxtaposición de ellas mismas en pequeño, creándose las de mocárabes, sucesoras de las de crucería.

Las susodichas cordobesas tienen amplia derivación en Toledo : la capilla de Sta. Fé repite una solución de la Gran mezquita, la de segunda estrella octogonal, que siguió en boga sobre las demás siempre. En cambio, las nueve del Cristo de la Luz son casi todas originales, construídas, como la anterior, con arcos de herradura, excepto una que los tiene lobulados, y varias desarrollan composiciones cuadradas, formando en medio bovedillas esquifadas sobre cruz de arcos, ya normales a la base ya por diagonales. Otra mezquita de allí, las Tornerías, lleva en medio un lucernario, imitación simplificada del de Córdoba, con dos parejas de arcos en cruz, y cubiertos sus huecos por bovedillas esquifadas, las más sobre parejas de arcos minúsculos en una u otra de las posiciones sobre-

dichas. El aparejo en todas es de ladrillo y yeso. La Aljafería de Zaragoza ostentó una riquísima bóveda de crucería, cuya traza desconocemos, y otra exigua, congénere de las toledanas y formando cúpula, cubre el sagrario de S. Baudel de Berlanga. En el siglo XII fué progresivamente ampliándose el número de arcos, a costa de adelgazarlos y de aumentar sus cruces, perdiendo valor constructivo, al paso que recobraba su antigua notoriedad la cúpula. Ni aun así persistieron en el arte granadino bajo los Nazaríes.

Por el contrario, las escuelas morisca, románica y ojival siguieron admitiendo los tipos antiguos. Predomina en obras de cantería cristiana aquél de bóveda con estrella octogonal doble, largamente prolongados a veces sus trazos, que informa cimborios riquísimos, en monasterios y catedrales, desde el siglo XII hasta el XVI, trascendiendo uno de sus primeros ejemplares a Gascuña, en Hopital-Saint-Blaise : fué magnífico tributo del arte musulmán, a cuyo lado los tipos extranjeros desmerecen. Más progresivas, las obras de albañilería morisca dieron lugar a una evolución posterior sevillana, esencialmente decorativa, que revuelve como cintas los arcos, ceñidos a cúpulas sobre trompas, para desarrollar composiciones geométricas, o sea lazo. El convento de la Concepción en Toledo posee el ejemplar más suntuoso, fechado en 1422.

Otra escuela, poco menos antigua que la cordobesa, pero modesta, no veía grandes problemas estéticos ni mecánicos en la combinación de arcos, tomándolos como auxiliares para construir bóvedas esquifadas, predilectas bajo el Califato, aparte las de crucería. Su afinidad con lo toledano la prueban soluciones parciales, arriba consignadas, en el Cristo de la Luz y las Tornerías ; pero más antiguas y típicas de esta otra serie son las mozárabes de S. Millán de la Cogolla, erigidas hacia 984, con cuatro arcos semicirculares radialmente cruzados, sumando así las dos soluciones toledanas de cruces normal y diagonal. En S. Baudel de Berlanga la gran bóveda lleva ocho arcos dispuestos en igual forma, pero sin cruzarse, porque irradian de una columna central. Las torres de S. Mar-

tin de Arévalo, moriscas y del siglo XII, encierran una bóveda como las de S. Millán y otra con sólo arcos diagonales, siempre sobre cornisa y ceñidos a bóvedas esquifadas. Más sorprendente resulta que un edificio románico de tipo leonés, tan vetusto y galano como la Catedral de Jaca, del siglo XI, erigiese en su crucero bóveda esquifada de ocho cascos sobre trompas y cuatro arcos radiales, cayendo en mitad de aquéllos. Otros edificios del mismo estilo repiten ordenaciones análogas, pero con sus arcos, pareados o simples, dispuestos paralelamente a los muros; así mismo, la otra solución con arcos diagonales, en tamaño pequeño, se observa en dos tabernáculos, románicos también, de S. Juan de Duero y en la torre moruna de S. Marcos en Sevilla.

Un último tipo difiere del anterior en aplicar los arcos diagonales no a bóveda esquifada, sino a la baída o de casquete esférico, usual progresivamente entre andaluces y moriscos, desde que hizo su primera aparición conocida en la puerta Nueva de Granada, corriendo el siglo XI. Sobre arcos no se halla en lo morisco sino en la iglesia de Sahelices del Rio (León) del siglo XII; puesto que otras, del XIII y XIV, en la puerta del Sol y puente de S. Martín en Toledo, parecen imitaciones góticas. En cuanto a las de Sahelices, impónese relacionarlas con el vecino monasterio cluniacense de Sahagún, cuya gran iglesia se comenzó en 1099, con arte románico leonés, alzándose rápidamente su crucero, como dan a entender capiteles y cornisas. Los pilares son cruciformes con dobles codillos, como para apear ojivas, y en efecto las llevaron sus dos tramos colaterales del central, con talla románica, y encima bóvedas baídas de ladrillo. Esto último arguye desde luego intervención morisca, como siempre que de albañilería se trataba por acá; a su vez una arquivolta divisoria del tramo colateral último, que volteó cañón redondo, lleva por adorno un baquetón en ziszás, acreditando que el cantero organizador de dichas bóvedas sería normando.

Realmente, idearlas tales en pais como el castellano, trabajado por influjos de arte moruno, sólo exigía que los canteros románicos

pusiesen atención en ello hecho comprobado, puesto que copiaron las ricas bóvedas de crucería cordobesas, cúpulas gallonadas, arcos de herradura y de lóbulos, modillones, arquerías cruzadas, etc. Obsérvese también que bóvedas con ojivas de las muy antiguas, lombardas, normandas y angevinas, son precisamente baídas, lo que podrá guiar hacia una solución en el problema de orígenes. A nuestro propósito no cuadra sino consignar que bóvedas como las de Sahelices entran excepcionalmente, pero sin esfuerzo, en la serie morisca, aunque pudiera un maestro románico haberlas ideado.

Fuera de España, ya vimos cuán en favor estuvieron los arcos cruzados en tierras normandas. Tocante a bóvedas de crucería, en Durham la cocina de su Catedral desarrolla exactamente la solución cordobesa estrellada más vulgar, en obra de principios del siglo XIV. Otra cocina, en el castillo de Rebi, organiza su abovedamiento sobre cuatro arcos cruzados paralelos a los muros, y la torre-linterna de la Catedral de Lincoln parece besarse en el mismo principio, recordando especialmente el lucernario de Córdoba.

En el área italiana, Lombardía descubre algo parecido : el nártice de la Catedral ya citada de Casale, del siglo XII y con arquería ciega, como las normandas, en su fachada, se cubre mediante cuatro grandes arcos, cruzados paralelamente a los muros, y encima bóvedas de cañón y de aristas, apeada la central sobre ojivas lisas. Dato de harta menos consistencia, pero curioso, arroja cierto dibujo de Leonardo de Vinci con proyecto de magnífica iglesia octogonal, ostentando la ordinaria cúpula de crucería cordobesa, que a su vez inscribe otra semejante en su hueco central, como en S. Pablo de Córdoba todo ello. Y que pudo no ser fantasía del gran Leonardo su invención, en cierto modo se acredita porque las capillas periféricas del diseño mismo copian la iglesia milanesa de S. Sátiro. Más moderna, pero segura imitación del referido prototipo, es la cúpula calada de S. Lorenzo en Turín, erigida por el P. Guarini hacia 1680, entre adornos de lazo moriscos, que ratifican la usurpación.

En dirección meridional, hacia Berbería, natural apéndice de la tierra andaluza, es verosímil que nuestras bóvedas de crucería se propagasen ; mas sólo conocemos una en Argel, del tipo corriente, resto de la mezquita que se convirtió en catedral, y dos en la Aljima de Tremecén, fechada en 1136, con nervios finos, que trazan estrella de doce puntas, como otra de Sevilla, pareciéndoseles además por su cupulilla central de mocárabes ; el resto de paños, en la principal, se constituye por calados ataurique de yeso.

Saltando a Oriente, el repetido tipo andaluz octogonal con prolongaciones, se halla en una capilla sepulcral junto al Eufrates, en Macamalí, adherente a una mezquita, más antigua probablemente, donde se asocian adornos abasíes con otros bizantinos, o sea cordobeses, haciendo creible que hacia los siglos XI a XII llegasen allá influjos occidentales. En el Cairo ellos son perfectamente notorios desde el X, y el Sr. Velázquez dió a conocer las primeras manifestaciones de arquitectura cordobesa que allí hay ; respecto de Asia, el caso de Macamalí aparece como único.

Sin embargo, en iglesias de la Alta Mesopotamia, hacia Mardin, publicadas por Preusser, cuyo arte es afine del musulmán usual en el siglo XIII, hay cúpulas rudamente aparejadas con labor de gallones, resueltos en composición geométrica estrellada, sin valor constructivo, pero recordando las andaluzas, como derivación de ellas bastarda.

Otro concepto parece aplicable a edificios también cristianos del Cáucaso, atribuidos a los siglos IX y X, donde reaparece el sistema de las crucerías en bóvedas, con caracteres de arcaismo. Son el monasterio de S. Bartolomé en Baxcala, al sur del Wan, y una capilla sepulcral en Ajpat, Armenia. Sus respectivos nártices repiten la organización de cuatro arcos cruzándose por parejas, otros formeros en torno y sobre ellos bóveda esquifada única, de gran peralte. La de Ajpat añade otra semejante cabalgando en el hueco central, y linterna con cupulilla por remate. La curva ovoidea de los arcos cruzados y lo corto de las columnas sobre

que posan traen recuerdos sasanidas, no bizantinos, pudiendo sospecharse que su modelo proviniera de Mesopotamia.

Ahora bien, respecto de lo cordobés no cabe sino otra hipótesis: la de que el artífice utilizado en sus edificaciones por Alhaquem II trajese la misma procedencia. Y en efecto así parecen acreditarlo novedades suyas en la Gran mezquita, cuales son : partes decorativas adherentes a la cúpula de ante el mihrab, seguramente abasíes ; el arco apuntado ; el de lóbulos, cuyo precedente hallamos en Ojaidir y Samarra, y aun el gablete por alfiz, visto en Racca. Elementos son apenas valorados allí en Asia, de suerte que el realzarlos, haciendo brotar con ellos un arte pujante y galano a la evocación del sutil artífice, fué gloria cordobesa indiscutible.

Finalmente, en los confines musulmanes de la India, en Bichapur, son notorios edificios de tipo persa con gigantescas cúpulas, cuya proyección acusa una combinación estrellada de arcos, aquélla de la bóveda principal de Córdoba. La más antigua indiana no traspasa la mitad del siglo XVI, y todas se constituyen por arcos apuntados, como aristas, formando pechinas en saledizo bajo la cúpula : su parecido real con lo cordobés en el alzado resulta exíguo ; sin embargo, los cruzamientos existen como fase última de una evolución muy curiosa, observable desde comienzos del siglo XV, a lo menos, y con su principio en Ispahán probablemente. El sepulcro de Timur, en Samarcanda, y la mezquita Azul de Tebriz, entre otros edificios, enseñan que este sistema de apear cúpulas y exedras es una desviación de los mocárabes, hechos allí de ladrillo y excesivamente corpulentos y voladizos, que no satisfacían al ideal persa de claridad y grandes masas. Reaccionóse por ello hasta el tema originario, la trompa de arco agudo, con otra y otras cabalgando encima, que acusan en aristas débiles su saliente hasta formar anillo o desvanecerse en casquete. La solución de Bichapur, más orgánica, se obtuvo sólo con afirmar la composición de aristas en arcos completos, perfilando dos órdenes de trompas y pechinas.

He aquí cómo triunfan, de Oriente a Occidente, las bóvedas de crucería musulmanas. Por su fecha, por refinamientos de estructura

y por su alcance geométrico las españolas señorean sobre todas. A su lado las cristianas son pobre cosa, y visto lo anterior parecerá trivial la contienda suscitada por obtener primacía en la invención de las ojivas. Esto es nada ; pero todo aquello, lo musulmán, tampoco es mucho si alzamos la vista hacia el maravilloso organismo de la catedral gótica. Sólo ella logró concretar la fórmula del espiritualismo en arquitectura, y esto si que nadie podrá disputarlo al cristianismo ni a Francia.

---

# « LE LIVRE DE LA FLEUR DES HYSTOIRES DE LA TERRE DE ORIENT » ET LE PROBLÈME DES INFLUENCES ORIENTALES AU MOYEN AGE

*COMMUNICATION DE M. A. VERMEYLEN*
*Professeur à l'Université de Bruxelles.*

On a pu démontrer que des peintres du Quattrocento, notamment Benozzo Gozzoli, s'étaient inspirés d'œuvres orientales [1]. Mais il y a lieu de se demander si certaines influences asiatiques ne se discernent pas au début même du XVe siècle. Elles y auraient une singulière importance : peut-être ont-elles agi, parmi d'autres facteurs, dans cette transformation profonde du style, qui menait d'une vision plutôt généralisatrice, dominante pendant le moyen âge, au rendu des choses saisies dans leur caractère spécial.

Les miniatures de Haincelin de Hagueuau méritent, à ce point de vue, de retenir l'attention. Je ne crois pas que personne, en ces premières années du XVe siècle, ait plus attentivement analysé dans son dessin les formes des plantes et des animaux les plus

1. Communication de M. Soulié au Congrès international d'histoire de l'art, à Rome, en 1912.

variés. Il a même su parfois traduire le mouvement avec une sûreté qui étonne. Et, si je remarque que la robe de certains de ses personnages (dans le Gaston Phébus, Bibl. Nat., fr. 616, attribué à son atelier) s'orne de motifs qui rappellent nettement l'art d'Extrême-Orient, il est permis de supposer que des modèles d'origine chinoise, par l'intermédiaire d'étoffes, de vases, de miroirs de métal, de peintures sur soie, aient pu activer l'éclosion du naturalisme occidental.

Chez Pisanello, dont le style se rattache sous bien des rapports à celui des miniaturistes qui travaillaient au commencement du xv^e siècle dans la France du Nord, certaines études de fleurs et d'animaux offrent de frappantes analogies avec l'art asiatique ; et l'on sait qu'il représenta dans un de ses dessins ce « galop volant », qui ne se constate pas dans la réalité, mais, inconnu en Europe depuis la disparition de l'art mycénien, se retrouvait dans l'art de l'Extrême-Orient [1]. Il est donc fort possible qu'à ce mélange d'éléments italiens, français et flamands, qui forme le style du xv^e siècle naissant, soit venu s'ajouter un ingrédient oriental.

L'hypothèse est moins hardie qu'il ne paraît à première vue. Depuis des siècles déjà fleurissait en Chine une peinture qui possédait tout ce que l'art européen était en train de conquérir péniblement : elle unissait la grâce la plus raffinée au naturalisme le plus exact ; elle excellait dans le portrait, dans le paysage, dans le rendu du mouvement et des raccourcis ; elle avait, à sa façon, résolu bien des problèmes devant lesquels l'artiste occidental se trouvait précisément placé à l'époque dont nous nous occupons. Si le hasard lui mettait sous les yeux quelque œuvre asiatique où s'affirmaient les mêmes tendances que les siennes, il pouvait maintenant en faire son profit.

Ces œuvres asiatiques avaient peut-être été introduites beaucoup plus tôt. Il est certain que dès avant 1400 des vases et des étoffes avaient atteint l'Europe. N'oublions pas que, dans la première

1. Salomon Reinach, *La représentation du galop*, Revue archéologique, 1901.

moitié du XIIIe siècle, l'empire mongol, qui s'étendait de la mer du Japon jusqu'à la mer Noire et poussa parfois ses armées jusqu'en Pologne et en Hongrie, voire jusqu'à l'Adriatique, avait établi de multiples relations entre les peuples de l'Asie. Des marchands d'origines diverses se rencontraient dans les grandes cités du Turkestan, au croisement des routes commerciales qui reliaient l'Inde et la Chine à l'Asie Mineure et à la Russie. Des Vénitiens et des Génois faisaient le commerce avec la Chine. Marco Polo avait rapporté de Mongolie, en 1295, une remarquable collection de curiosités. Depuis le concile de Lyon de 1245, des missions avaient à plusieurs reprises été envoyées vers l'Orient mongol, et avaient abouti à la création d'un archevêché à Pékin en 1307. L'un de ces missionnaires, le Brabançon Guillaume de Ruysbroeck (Rubruquis), raconte que, dans la ville de Karakorum où l'on avait transporté des ouvriers de tous pays, il trouva un orfèvre parisien, capturé à Belgrade, et un architecte russe marié à une dame de Metz. A la fin du XIIIe et au commencement du XIVe siècle, puis encore au début du XVe, des relations diplomatiques avaient été nouées entre des souverains européens et les dominateurs mongols.

Or, l'art des Mongols qui vinrent s'établir en Perse dès la seconde moitié du XIIIe siècle, est pour une bonne part dérivé de celui du Céleste Empire. « Rashid-ed-Din nous apprend dans sa chronique », affirme M. Blochet [1], « que les successeurs de Djingiz-Khan s'étaient entourés de fonctionnaires et d'artistes chinois et qu'Houlagou [2] en emmena un certain nombre avec lui quand son frère, l'empereur Mankkou, l'envoya s'emparer de l'Iran. Il est bien manifeste que les peintures exécutées à cette époque soit pour Ghazan [3], soit pour Euljaïtou [4] sont l'œuvre d'artistes chinois ou de Persans qui avaient étudié l'art chinois. »

1. *Les Origines de la peinture en Perse*, *Gazette des Beaux-Arts*, août 1905, p. 128. La chronique de Rashid-ed-Din date des premières années du XIVe siècle.
2. Mort en 1265. Son fils épousa une fille de Michel Paléologue.
3. 1295-1304. Il avait épousé une princesse chrétienne d'Arménie.
4. 1304-1316.

Un témoignage intéressant, qui, si je ne me trompe, n'a pas encore été publié, se trouve dans *Le livre de la fleur des hystoires de la terre de orient*, dû à un moine chrétien de la Petite-Arménie, qui s'appelait Hethoum (« Hayton » dans le texte français). Ce « Hayton »[1] était seigneur d'une ville maritime qu'il nomme Corc ou Curchi, aujourd'hui Corghos. Il comptait dans sa famille des alliances avec des princes de la Petite-Arménie. Il résida longtemps auprès du souverain mongol Ghazan-khan et participa à plusieurs de ses expéditions, puis se retira au couvent des Prémontrés, à Poitiers, où il dicta en français son histoire d'Orient, pour le pape Clément V, en août 1307. L'exemplaire de la Bibliothèque Nationale (mss. fr. 12201) date d'environ 1400.

J'y trouve, f° 2, le texte suivant : « Le royaume de cathay est tenu pour le plus noble royaume et le plus riche qui soit au monde... La gent qui habitent en celuy royaume sont appelé cathains, et se treuvent entreulx mains beaulx hommes et femmes selonc leur nation... Cette gent qui tant sont simples en leur créance et aux choses esperiteles sont plus soutis que toute autre gent aux œuvres corporelles. Et dient les cathains que ce sont ceulz qui voient de .ij. œilz, et les latins voient d'un œil, mais les autres nations dient que ce sont aveugles. Et par ce puet len entendre que ilz tiennent les autres gens de gros entendement. Et vraiement len voit venir de cely pais toutes choses estranges et merveilleuses et de subtil labeur, que bien semblent estre la plus subtil gent du monde dart et de labour de mains. »

A propos de l'influence d'un art sur un autre, comme d'ailleurs à propos de n'importe quelle « influence » qu'on fait intervenir dans l'évolution d'un art, qu'on me permette encore une remarque d'ordre général : il ne s'agit jamais là de l'action aveugle d'une chose sur une chose, mais de l'interaction de deux représentations variables. Ce qui agit, ce n'est pas tel « art » étranger considéré comme

1. Voir *Hist. litt. de la France*, XXV (1869), pp. 481 sqq.

une constante, mais l'image que l'artiste s'en fait, et cette image-là est pour la plus grande part constituée par le point d'évolution artistique où se trouve cet artiste même.

Nous pouvons étendre cette conception, en somme, au rapport entre l'artiste et le monde ambiant. La nature est toujours là, mais ce que nous en pouvons voir est déterminé par nos moyens d'expression et par le degré de développement de notre aperception. Quand un enfant dessine un petit bonhomme, il croit avoir fait un portrait fidèle : pour lui cette forme humaine est vraie. Au XIIIe siècle, Villard de Honnecourt a dessiné un lion, d'après nature, comme il a soin de le noter lui-même : « Vecy un lion et scachez quil fust contrefaict al vif »; il est remarquable que cet animal ressemble bien plus au type stylisé venu d'Orient qu'à un authentique lion, — car chez un artiste le sens de la réalité est surtout formé par l'art qui l'a précédé. Nous pouvons le constater chez nous-mêmes : nous avons appris à voir dans le paysage les ombres bleues et violettes que les impressionnistes y avaient vues avant nous. Whistler avait peint un ciel, qui semblait étrange ; quelqu'un lui dit peu après : « Je viens de voir précisément un ciel pareil »; et Whistler répondit tranquillement : « Oui, la nature nous suit petit à petit ». Parole paradoxale, mais juste au fond : la nature est une chose relative ; au moment où nous la contemplons, elle n'existe pas pour nous en tant que grandeur fixe : il n'y a que la représentation que nous en avons, et celle-ci dépend du degré d'éducation de notre œil matériel et psychique.

Il s'en va de même pour l'action d'un art sur un autre. Contentons-nous, par exemple, de rappeler les si diverses images de « l'antiquité », qui agirent successivement sur ce qu'on est convenu d'appeler la « Renaissance ». On ne voit que ce que l'on peut comprendre, et l'on ne comprend que ce que l'on était sur le point de découvrir par soi-même. Il est bon de ne pas l'oublier quand on parle des influences de l'art oriental : elles sont subordonnées au développement propre de l'art européen.

# LES CASBAS BERBÈRES

*COMMUNICATION DE M. PROSPER RICARD*
*Chef du service des Arts indigènes à Rabat.*

La casba est la forteresse musulmane nord-africaine. Généralement établie sur une éminence, elle protégeait les détenteurs du pouvoir : sultans, pachas, caïds, ainsi que leur clientèle. Elle défendait en même temps le centre qui en était doté. Le peuple des ouvriers, artisans, marchands, lettrés, etc., vivait dans une enceinte bastionnée et crénelée plus ou moins étendue qui se greffait sur elle. Dans les campagnes maghrébines, la casba se ramenait à un simple réduit défensif servant de gîte d'étapes ou de garnison à des troupes chargées de tenir le pays environnant. Moulay Ismaïl, le célèbre contemporain de Louis XIV, fut certainement le plus grand constructeur de casbas au Maroc et même en Afrique du Nord. Il en édifia partout à l'intérieur de son empire et à la limite des importants territoires qu'il soumit. Au type qu'il généralisa et qu'on retrouve même avant lui, non seulement en Berbérie septentrionale, mais encore en Espagne, nous donnerons le nom de *casba musulmane*.

Les explorateurs du Moyen-Atlas, du Haut-Atlas, du Sous, du Dadès, du Dra, du Todgha ont signalé l'existence de forteresses que, par similitude d'aspect et d'emploi, on a également dénommées casbas, mais qui ne peuvent être confondues avec les premières : c'est pour cette raison que nous les appellerons *casbas berbères*,

du nom des autochtones qui les ont construites. Au cours d'un voyage dans le Maroc méridional (1921), nous en avons vu des formes variées que nous sommes heureux d'analyser ici. Nous nous empressons de déclarer que le mérite de leur découverte ne nous appartient pas. Les de Foucauld, Doutté, de Segonzac, Laoust en ont parlé en de fort bons termes. Un artiste, M. Tranchant de Lunel, les a même peintes en des aquarelles joliment enlevées. Des officiers en ont pris des vues photographiques du plus captivant intérêt. Nous renvoyons le lecteur à leurs travaux, nous efforçant seulement de donner ici des renseignements complémentaires, recueillis plus particulièrement du point de vue architectural.

C'est aux avant-postes d'une région difficile du Moyen-Atlas occidental, organisée et défendue depuis 1916, que la casba berbère nous est apparue dans sa forme la plus simple et la plus caractéristique. Celui d'Azilal en a utilisé une que nous avons pu examiner en détail. De proportions réduites, mais élégantes, elle occupe une situation magnifique. Établie sur la crête d'un éperon, elle surveille l'horizon à plusieurs kilomètres à la ronde et fait partie d'une ligne d'autres forteresses faisant face aux pays insoumis. Sa valeur stratégique est telle qu'elle a servi de point de départ à l'installation du petit camp retranché français. C'est une bâtisse carrée de 18 mètres de côté, flanquée à chacun de ses angles d'un bordj en tronc de pyramide (fig. 1, plan). Une seule entrée, percée dans l'axe de l'une des courtines, donne immédiatement accès à une pièce qui se répète sur les quatre faces intérieures. Les murs sont en pisé et doublés, au dehors, d'un parement de moellons réunis par un mortier de terre. Un escalier, réservé dans l'un des angles de la première pièce, conduit au premier étage, simple répétition du rez-de-chaussée. Les bastions d'angle sont creux et jouent le rôle de greniers, ou plutôt de silos à provisions : paille, orge, etc. ; d'étroits passages permettent d'y pénétrer.

La cour intérieure n'est pas complètement laissée à ciel ouvert : des piliers de bois, faits de troncs d'arbres fourchus, supportent

un plafond composé de chevrons, de rondins et de terre battue. Cette disposition se retrouve au premier étage où le trou de lumière et d'aération, de quelques mètres carrés seulement de surface, est couvert d'une pyramide de bois et de branchages, destinée à empêcher la neige de tomber en hiver dans la cour.

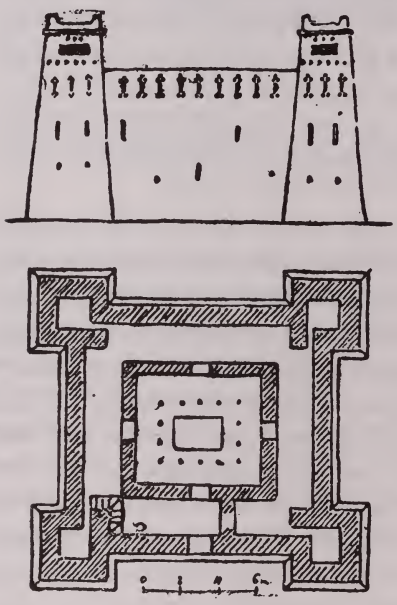

FIGURE 1.

Le deuxième étage ne comporte plus les pièces intérieures ; il est protégé extérieurement par les murs des courtines percées de meurtrières. Celles-ci se répètent dans les bordjs, à peu près à la même hauteur (fig. 1, élévation).

Dans la région d'Azilal, une bâtisse ainsi comprise se nomme *tighremt*, diminutif d'*ighrem* qui désigne une construction plus vaste, servant généralement de grenier collectif, commun aux familles de tout un village. Cet ighrem apporte peu de faits nouveaux : l'escalier est aménagé dans l'une des extrémités de la pièce d'entrée ; la surface de ciel ouvert laissée par la galerie est de belle dimension, soit 6 mètres sur 7 mètres ; le bâtiment est entièrement en pisé, et ses parois externes, comme ses parois internes, sont verticales ; les indigènes du voisinage disent qu'il aurait pu être complété par un revêtement oblique de moellons, mais que cela n'est pas absolument nécessaire.

Nous avons encore vu une maison d'habitation proprement dite, *tighremt*, dont le propriétaire est un marabout de peu de prestige, néanmoins respecté, parce qu'il compte, dans ses ancêtres, Sidi Bou Chaïb, saint patron d'Azemmour.

Les femmes occupant une partie des locaux, nous n'avons pas pu en relever complètement la distribution qui, au demeurant, ne diffère des précédentes que par quelques détails. Pour que le passant ne puisse voir à l'intérieur, l'entrée est rejetée vers l'un des bastions d'angle, dans lequel est aménagé un escalier de service. Cet escalier permet d'introduire, dans une pièce du premier étage prenant jour au dehors, les visiteurs que le marabout reçoit de temps à autre ; de la sorte, le harem n'est pas dérangé. La porte de la cour n'est pas percée sur l'axe de l'entrée. C'est encore un pas fait par l'Islam qui veut que le gynécée soit caché.

La galerie intérieure, au lieu de reposer sur des piliers de bois, est solidement assise sur d'épais piliers de maçonnerie, souvenirs probables des galeries citadines. Cette ordonnance se répète au premier étage. Un escalier de pierre, aménagé dans l'un des angles de la cour, sur la galerie, relie les deux étages. Le rez-de-chaussée est livré aux animaux et à quelques serviteurs, tandis que les chambres du haut sont réservées aux maîtres de la maison.

Il existe peut-être d'autres formules de distribution intérieure, mais ce ne sont que de menues variantes du même type, qui *se réduit à deux enceintes concentriques limitant les locaux, et à quatre tours ou bastions flanquant les angles extérieurs.*

Pour bien comprendre la genèse de tels édifices, il faut se rappeler que leurs constructeurs ont eu, depuis un temps immémorial, à se défendre les uns des autres, qu'ils aient été chefs de tribus ou simples chefs de famille. Ils répondent donc à un état social fort ancien, dont la persistance jusqu'à nos jours indique qu'il n'a pas subi de forts changements au cours des siècles.

Pourtant, sur les points où l'autorité du gouvernement chérifien a pu se faire sentir, on constate une évolution fort intéressante, faite du mélange de traditions berbères très tenaces et de traditions makhzen plus spécialement musulmanes, relativement modernes. Nous en avons relevé des exemples aussi bien dans la vallée du Sous que dans celle de l'Oued El Abid (Moyen-Atlas). Les formes d'assimilation diffèrent avec les régions.

La maison du caïd des Aït Attab (Moyen-Atlas), a pour noyau la tighremt initiale, avec des dépendances d'une surface considérable : une maison à patio, une autre à jardin intérieur, trois cours successives, des écuries, des étables, des magasins, une maison des hôtes avec grand jardin, des locaux pour domestiques, des water-closets, enfin un garage (fig. 2). Comme on le voit, la tighremt n'occupe

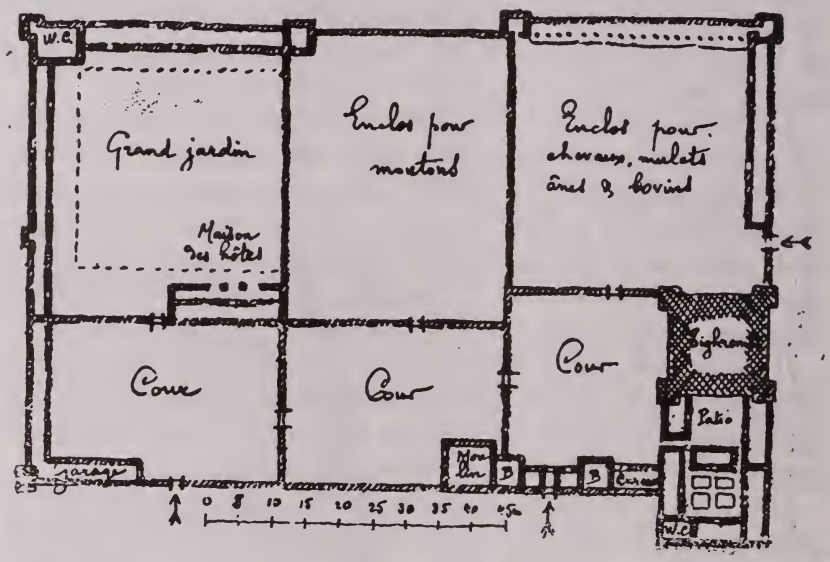


FIGURE 2.

dans l'ensemble qu'une place bien réduite. Le modernisme citadin, même le plus récent, se trouve ainsi colporté jusqu'au cœur du pays berbère par les grands chefs indigènes qui, à l'encontre de l'opinion courante, sont assez ouverts aux idées de progrès et d'évolution. L'entrée est directe ; elle est flanquée de locaux pour gardes. Ces locaux sont eux-mêmes flanqués chacun d'un bordj ne faisant aucune saillie à l'extérieur et du haut duquel on peut surveiller l'accès de la porte.

Nous avons relevé, dans la vallée du Sous, une autre forme plus

simple de ce système de défense. Entouré d'une haie de buissons, le village dit Dar El Maï possède une entrée sous bordj, avec salle de garde à droite.

Dar Si Larbi Mahbas, entre Taroudant et Aoulouz, a une entrée conçue dans le même esprit. Un bordj édifié sur une enceinte extérieure surmonte la porte d'entrée. Tout contre, une galerie, aménagée au premier étage, permet de voir au loin. Des bastions défendent l'enceinte extérieure (fig. 3). Au centre du terrain limité par cette dernière s'élève la tighremt qui, dans le Sous et le Grand-Atlas,

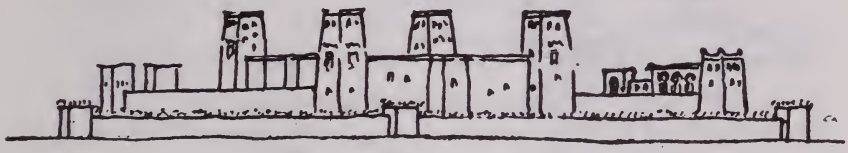

FIGURE 3.

porte le nom, également berbère, mais de racine différente, d'*agadir*. Des murs compartimentent les surfaces internes et y réservent des écuries, des étables, des chemins de ronde, etc. Les courtines de la première enceinte, aussi bien que de l'agadir, sont munies de bastions. L'ensemble est de belle apparence.

Dans les casbas du Haut-Atlas, l'entrée est à baïonnette. A Tagoundaft, elle est transformée en une véritable forteresse, avant-garde puissante de l'agadir. Large de 2 m. 40, la porte s'ouvre sur un couloir de 4 mètres de largeur et de 11 mètres de longueur. De robustes piliers de 80 centimètres aident à supporter une haute voûte en berceau. Des banquettes profondes s'évident dans les murs latéraux ; les hommes de garde peuvent s'y asseoir. En arrière, s'aménagent les chambres des gardiens et de leurs familles. Sur le premier couloir s'en greffe un second, à angle droit, de même longueur. Des vantaux de bois, lourds et massifs, bardés de fer ou cloutés, ferment les deux issues. Enfin, sur le centre du premier couloir et très haut dans le ciel, s'élève un belvédère de grandes proportions, analogue aux donjons médiévaux,

d'où le pays est surveillé à la ronde. L'entrée et l'agadir sont réunis par des murs à l'intérieur desquels s'appuient des bâtiments de nature diverse pour les serviteurs, les hôtes, les animaux, les provisions, etc., disposés autour d'une cour centrale. L'ensemble est d'une logique impeccable (fig. 4). L'effet est d'autant plus saisissant que la casba se dresse sur une hauteur d'accès difficile,

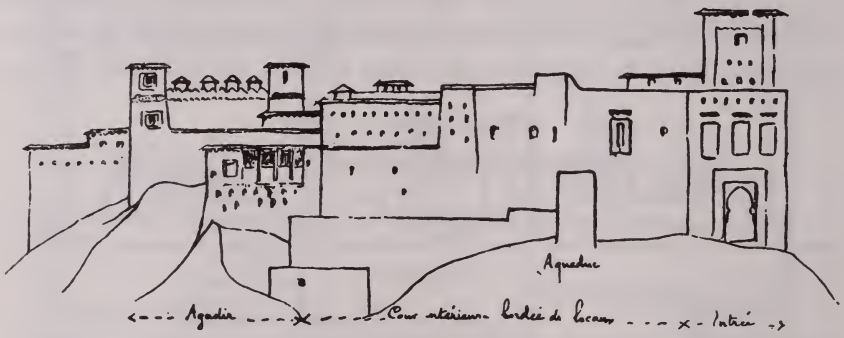


FIGURE 4.

dans un site sauvage et au passage forcé des voyageurs que leurs occupations amènent à traverser l'Atlas.

Il existe d'autres casbas beaucoup moins simples que celles qui viennent d'être analysées ici. Le Haut-Atlas, le Dadès et le Todgha en possèdent des spécimens d'une complexité remarquable. Nous en avons vu des photographies qui en soulignent l'intérêt puissant. Il faudra les étudier un jour. Alors se posera, dans toute son ampleur, le problème des origines de l'art architectural berbère et des influences qu'il a pu exercer ou subir. A la lumière de ces recherches s'éclairera toute une civilisation encore peu connue et qu'il nous importe tant de pénétrer.

# LA RELIURE PERSANE DU XIVe AU XVIIe SIÈCLE

*COMMUNICATION DE ARMENAG BEY SAKISIAN*
*Ex-membre du conseil du Musée de l'Evkaf.*

Le Musée de l'Evkaf, inauguré à Constantinople en avril 1914, réunit, à l'instar du Musée arabe du Caire, des objets d'art appartenant aux fondations pieuses musulmanes. Les livres persans sont parmi les objets les plus intéressants qui y aient été déposés ; beaucoup sont d'une calligraphie admirable et ornés d'excellentes miniatures ; la plupart ont aussi de remarquables reliures ; c'est sur ces dernières que je désirerais appeler l'attention du Congrès. Comme la plupart des manuscrits sont datés et qu'ils ont conservé leurs reliures originales, par cela même les reliures se trouvent datées. Je m'efforcerai de distinguer les caractères des différentes écoles de reliure qui se sont succédé en Perse depuis le XIVe siècle jusqu'au XVIIe, les époques antérieures n'étant pas représentées au Musée de l'Evkaf ; ce sont les mêmes centres où les écoles de peinture se sont développées : dans la Perse occidentale, à Bagdad et dans la région de Tabriz sous les Mongols ; dans la région orientale, à Hérat, sous les Timourides ; à Tabriz de nouveau, puis à Chiraz et Ispahan sous les Séfévis. Il faut noter d'ailleurs que ces écoles ne sont pas séparées par des cloisons étanches et qu'elles ont influé les unes sur les autres, par ce seul fait souvent que la chute d'une dynastie entraînait le transfert des artistes ayant

travaillé pour le vaincu dans la résidence du vainqueur ; les diverses cités se sont ainsi passé le flambeau, et leurs apports constituent l'unité du développement de la reliure, comme des autres arts de la Perse [1].

Avant d'aborder l'objet de cette étude, il faut passer en revue certains motifs qui reviennent constamment dans la reliure persane ; il est intéressant de constater l'origine chinoise et byzantine de certains d'entre eux. D'origine chinoise est le *Tchi*, le nuage stylisé chinois en forme de ruban, dont tous les arts persans ont usé et que connaissent encore les enlumineurs turcs, qui continuent de le nommer *Boulout*, ce qui signifie « nuage », sans d'ailleurs soupçonner la stylisation qui vaut son nom à cet ornement. Citons aussi un motif communément dénommé palmette et qui n'est que le dérivé du lotus chinois stylisé, encore aujourd'hui désigné sous le nom de *Khatagi*, de Catay, qui, comme on sait, signifie Chine du Nord. A Byzance au contraire on doit le motif le plus usité dans la décoration persane, la demi-feuille stylisée qui dans sa forme-type a deux lobes : c'est ce qu'on appelle le *Roumi*, — ce mot signifie « byzantin » — dérivé, semble-t-il, de l'antique feuille d'acanthe. Quant aux ornements dont l'origine ne saurait être tenue pour étrangère, signalons le *Guirih* ou nœud, très usité surtout au XIVe siècle, et l'entrelacs, bien connu, qui en est le développement. Quant au *Saz*, c'est une feuille décorative de forme allongée, qui fut employée dans la reliure surtout aux époques tardives.

La reliure du XIVe siècle, faite pour les princes mongols de Perse, est d'un style sévère qui n'exclut pas quelquefois la richesse. En principe, elle comporte sur le plat un médaillon au milieu d'un rectangle et quatre écoinçons ; l'une des plus caractéristiques de l'Evkaf est celle d'une partie du Coran daté 1310, copié pour le souverain mongol de Perse Ouldjaïtou ; le médaillon central est octogonal ; le rectangle où il est compris a des triangles dans les

1. Voir mon article sur l'*Unité des écoles de miniaturistes en Perse*, Syria, t. II, fasc. 2.

angles, le tout étant encadré de multiples bandes ; les cordons entrelacés constituent le principal motif de décoration, tout entière en faible relief, mais des roumis ornent l'une des frises. En avançant dans le siècle, le médaillon central géométrique, cercle ou octogone, prend une forme allongée (reliure de Tabriz de 1334), en même temps que les coins triangulaires deviennent des quarts de médaillons. Une *Chimie du Bonheur*, copiée en 1379 au Shirvan (Caucase), mais par un artiste persan, nous montre sur les différentes parties de sa reliure ces diverses sortes de médaillons ; c'est une curieuse œuvre de transition, où l'on trouve d'ailleurs aussi tous les genres d'ornements alors en usage ou qui devaient faire fortune bientôt : le traditionnel entrelacs qu'on peut nommer l'ornement inventé ; l'ornement interprété du décor floral ou roumi, voire même, dans quelques parties secondaires, l'ornement floral presque naturaliste. Il ne faut pas oublier dans le décor la croix arménienne qui paraît parfois. Mais ce qui est capital, c'est que la reliure persane du XIVe siècle dans ses types caractéristiques n'employa pas l'or ; c'est à peine si quelques liserés et points dorés apparaissent à quelques pièces (Tabriz, 1334, et une reliure de 1388) sur le fond sombre du cuir monochrome d'une austère gravité.

Au début du XVe siècle, sur une reliure de Bagdad, *la Place de l'Islam*, de 1407 (fig. 1), nous retrouvons sur les plats le médaillon central dérivé du cercle, enrichi de roumis et de fleurs naturalistes ; mais ce qui y est capital, c'est, à l'intérieur des plats et sur les rabats, l'apparition d'un décor de cuir havane découpé à l'emporte-pièce et appliqué sur un fond bleu et or. C'est encore de l'art mongol, mais déjà modifié. Et en effet celui des Timourides est proche, et avec eux la prépondérance de Hérat et des provinces orientales tout influencées du naturalisme de la Chine. On sait ce qu'a été Hérat pour la peinture [1], grâce à Baysounkour Mirza, lieutenant de Shah Rock, qui avait constamment dans sa bibliothèque qua-

1. Voir mon étude sur l'*École de miniature de Hérat au XVe siècle*, la Renaissance, avril et juin 1921.

rante artistes occupés à enluminer ; Hérat ne fut pas moins importante dans l'art de la reliure.

Après quelques essais (reliures de Hérat de 1413, de 1431, et une autre antérieure à 1437), la Bibliothèque du Vieux Sérail, à défaut de l'Evkaf, nous montrera cet art nouveau arrivé à son point de perfection avec la reliure des œuvres du poète khorassanien Attar, datée de 1438, au nom de Shah Rock lui-même (fig. 2). Ici tout change : plus de géométrie, des tableaux véritables, et non plus seulement des fleurs stylisées, les roumis, mais des paysages, des arbres, et des bêtes qui gambadent librement. A l'intérieur, c'est encore, il est vrai, le médaillon central, toutefois avec deux superbes kilins, ces dragons chinois bien connus, séparés par un arbre et découpés sur fond gros bleu ; au contraire, l'extérieur du plat est tout à fait caractéristique, et toute la surface forme un vaste tableau où, au milieu des arbres, dans un somptueux paysage, des animaux au naturel, cerfs, singes, canards, s'ébattent parmi les kilins et les dragons chinois, le tout gravé au trait et du dessin le plus pur. La Chine proche explique cette transformation ; mais elle est ici complète, et la magnificence de la pièce n'a d'égale que le goût sûr qui a présidé à sa composition. A un *Mesnevi* de 1446 nous voyons apparaître pour la première fois dans le décor un homme ; il lutte avec un ours. Quelques autres reliures de Hérat ne sont guère d'un moins grand style ; c'en est une du milieu du siècle où l'on voit des dragons comme coulés en bronze voler parmi des fleurs dans un médaillon ; une autre, aussi extraordinaire, où un dragon attaque un quadrupède ; une troisième, datée de 1482, un *Mesnevi* encore, nous montre un de ces magnifiques tableaux d'animaux en liberté dans la forêt ; à une dernière enfin, la bande d'encadrement est décorée de caractéristiques têtes d'animaux.

Tandis que Hérat et la Perse orientale célébraient l'éclatant triomphe du naturalisme à la chinoise, l'occident du pays ne perdait pas son activité d'antan ; mais le contraste est absolu entre les deux écoles. Un des traits distinctifs du style occidental, c'est

la rareté des motifs chinois, tels que le dragon et les kilins (elle s'explique par l'éloignement), la rareté aussi des animaux au naturel ; à Chiraz, à qui il faut reconnaître un rôle initiateur, à Ispahan aussi, malgré quelques apparitions de ces animaux (reliures d'Ispahan, 1461 et 1477), le décor floral règne. Comme toujours au XVe siècle en Perse, la partie intérieure des plats est plus riche que l'extérieur, d'ordinaire monochrome ; cependant, cette richesse ne va guère au delà du médaillon traditionnel avec ses écoinçons, médaillon amplifié, il est vrai, le relieur ajoutant (Chiraz, 1456) entre la partie centrale et chacune des deux pointes un cartouche horizontal destiné sans doute à l'allonger encore ; le décor de cette reliure se compose de roumis et de fleurs naturalistes. Et surtout l'ornementation se stylise à mesure que l'on avance dans la seconde moitié du siècle, au moyen des roumis, des tchis, des lotus, sur un fond seulement de fleurettes plus ou moins proches de la nature (Chiraz, 1459 ; *Mesnevi* de même provenance, 1477-1478), les motifs découpés à l'emporte-pièce continuant d'ailleurs à se détacher sur des fonds bleu-vert, voire parfois or. On se rend compte aisément que cette école occidentale prolonge l'école mongole antérieure à laquelle s'était opposé l'art timouride de Hérat.

Le XVIe siècle, où l'enluminure prit un tel éclat, fut, chose curieuse, une époque de décadence pour la reliure. C'est le type de la Perse occidentale qui domine, et tous les éléments que nous avons notés aux reliures de Chiraz et d'Ispahan du XVe s'y retrouvent, sauf les fleurs naturalistes, et la reliure compte sur une excessive richesse pour faire passer sur les faiblesses de son style et de sa technique. A un *Livre des Rois* de Chiraz, du début du siècle, le médaillon central est doré, ainsi que les coins, en or vert, et le champ intermédiaire l'est également, mais en or jaune ; partout l'or envahit les médaillons garnis de tchis et de roumis, de lotus aux stylisations de plus en plus compliquées, et, plus on avance dans le siècle, plus cet or se fait indiscret (*Timournamé* de 1591) ; sans doute, les découpures s'enlèvent souvent sur le beau fond

bleu classique ; mais bientôt l'on veut plus de richesse encore, le fond se fait polychrome, le rouge et le vert se joignent aux bleus dans une assez fâcheuse recherche de l'effet, des découpures de papier doré remplaçant d'ailleurs les solides cuirs d'autrefois. Et il est intéressant que ce soit de même dans le sens de la richesse que se développe ce qui reste de l'école orientale ; en vérité, ce n'est plus Hérat, déchue de son rang de capitale, qui en est le centre, c'est Boukhara [1] où les artistes ont été transportés ; ils y continuent le style naturaliste à motifs chinois qui leur était familier ; à un volume de 1562-1563 on les retrouve tous, dragons, phénix, kilins, sans compter les animaux « au vif », mais formant sur le fond d'or où ils se détachent en relief un décor d'une somptuosité véritablement exubérante. L'école de Boukhara ne dura que peu ; elle témoigne cependant de façon topique de la constante opposition de l'Est naturaliste et de l'Ouest qui n'aime que la stylisation.

Du XVII^e siècle, le Musée de l'Evkaf ne possède que deux reliures de 1621 et de 1634, assez soignées et d'un assez bon style pour qu'on puisse croire à une sorte de renaissance ; l'une porte un décor stylisé, l'autre un décor naturaliste, et il faut une certaine attention pour ne pas les confondre avec des reliures du début du XVI^e siècle ; toutefois, à y regarder de près, la feuille longue qu'on y rencontre et qui remplace l'antique roumi, est le *saz*, beaucoup plus souple de dessin et caractéristique de ce siècle. Il s'en faut au reste que l'art de la reliure ne dût pas donner encore en Perse de bons ouvrages ; après les reliures à décor « inventé » du XIV^e siècle, où dominent les entrelacs, après le naturalisme à la chinoise du XV^e timouride de Hérat, après les stylisations de Chiraz qui s'échelonnent du XV^e jusqu'au XVII^e, le XVIII^e siècle se fit à son tour un art original, et, peut-être sous l'influence de l'Europe, il demanda à l'interprétation réaliste des fleurs — et réaliste souvent jusqu'à la minutie, — une rénovation de ses traditions.

1. Voir mon étude sur *La Miniature persane à Boukhara au XVI^e siècle*, Revue de l'Art ancien et moderne, mai 1922.

# CONTRIBUTION NOUVELLE A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE T'ANG

*COMMUNICATION DE M. LAURENCE BINYON*

*Conservateur des peintures orientales au British Museum.*

All of us who study the art of China are met with a certain difficulty when we seek to establish our studies on a sure basis. We need *points de repère.* We need to have really authenticated works, by which to fix our conceptions of the style of the great periods and of the great masters of those periods. These fundamental documents are too often lacking.

The art of the T'ang dynasty is famed as theg reatest and most powerful period of Chinese art. In the domain of sculpture we have works of which the date is known. But in the domain of painting, how little there is which can be accepted as a really certain criterion ! We can hardly doubt that Wu Tao-tzŭ was not only the greatest of the T'ang painters, but one of the supreme painters of the world. But I do not think that there is a single work surviving which can be claimed without doubt to be by his hand. Any vestige, however, of his brush is of the greatest interest. A few years ago the widow of the well-known sinologue Dr Bushell presented to the British Museum a rubbing from an engraving on stone which is inscribed with the name of the master. I need not

say that this is no case of certainty. The name may be merely an attribution of a later time ; nor do we know when the engraving was made. Still, the style is certainly not modern ; and the singular power and vitality of the design seem not unworthy of the fame of Wu Tao-tzŭ. The Snake and Tortoise are associated with the Northern quarter of the sky.

Still more recently the British Museum acquired by purchase a painting which, though by an eighteenth century painter, claims to be a copy from Wu Tao-tzŭ. Here again is nothing certain : but again, although the actual workmanship is hard and over-emphatic, there is in the figure of this Lohan a force and volume which point to an original of commanding power.

In both these instances we have at best an echo ; a translation or a copy from work which probably is ancient and possibly goes back to Wu Tao-tzŭ himself.

But I wish more particularly to speak of a group of pictures which can claim beyond all reasonable doubt to be authentic works of the T'ang era.

The discoveries of Sir Aurel Stein, followed up by M. Pelliot, at Tun-huang are now well-known. Tun-huang is a town in an oasis of the desert, on the western border of the Chinese province of Kan-su. Near the oasis is a series of sacred grottoes, filled with sculpture and with frescoes, some of which are of very early date. In one of these shrines was the secret recess or vault in which had been deposited, centuries ago, the great mass of manuscripts and paintings recovered by these two eminent travellers and scholars. They are now divided between London, Paris, and Delhi. It has been generally assumed that these paintings are to be classed with the artistic remains which have been discovered in recent years at various sites in Chinese Turkestan. The art of this region, which we know from remains discovered at such sites as Khotan and Turfan, is of extreme interest for the archaeologist and the student of Buddhism. The general style is by no means without merit, but it is always of a provincial character.

A painting of the Western Paradise, now in India, may be taken as an example of the local style, as seen in frescoes still remaining on the spot. The drawing is comparatively rough and coarse.

Next we have a detail from two very large mutilated fragments, originally parts of an immense composition. The subject is a Mandala ; on one side is Manjusri, on the other Samantabhadra. The central part, now lost, probably represented Amitabha. These two figures of musicians are majestically designed and are imbued with an atmosphere of real religious feeling. The colour also is beautiful. The fragmentary painting of which this is a detail, is undoubtedly one of the grandest works in the Stein collection.

But there is a small group of paintings in the collection, which are distinguished not only by a beauty and delicacy of execution equal to the beauty of the conception, but also by their completely Chinese style.

Remember, Tun-huang is actually in China. It is true, that it is on the extreme western frontier of China proper : but it was in a most important position. It stood at the intersection of two great roads : the road from North to South, from Mongolia to Tibet, and the road from West to East, from Western Asia and the Mediterranean to the interior of China.

At Tun-huang we find Nepalese paintings, entirely Indian in type; we find Tibetan paintings and drawings, of the type familiar in Tibet to this day ; we find a great number of pictures of a provincial style, akin to what has been found in Turkestan : but we also find a certain number of paintings which are in the central tradition of Chinese art. These are remarkably similar to the early Buddhist pictures of Japan, founded closely, as we know, on Chinese prototypes.

Of the paintings now in the British Museum there are two, both of large size, which, in my opinion, surpass all the others in aesthetic quality, though there are a few more which approach

them in beauty of style. Both of these pictures are so large, — one is 8 feet high — that I have thought it best to show only details.

This is a detail from a picture of the Paradise of Bhaishajyaraja, the Buddha of Medicine. It is, as usual, an assemblage of divine and blessed beings grouped about terraces and pavilions which rise from a lotus-lake. In the centre is a dancer on a platform between rows of musicians. This detail will show you, not indeed the exquisite and glowing colour, but something of the delicate expressiveness of the drawing, the variety and animation of pose and gesture.

This is another detail from the same picture. Is there not a real charm, as of living creatures, in these ethereal personalities ? There is indeed a happy glow, a bloom of life, warming the whole picture. In later productions of Buddhist art a formal solemnity tends more and more to remove the sacred figures to a world beyond humanity. But here we do not seem to have left human grace and human emotions quite behind.

This is a portion of the second of these two large pictures. Samantabhadra on the elephant, with his attendants, is moving in procession. The colouring is quite different from that of the last picture. Here there no gem-like blues and greens; itis all a sombre harmony of black and gray and vermilion red on a ground of golden brown. But the whole picture is perhaps even more beautiful than the other. The multitude of forms is melted into a harmonious design, that affects us like a strain of music and wafts us into a world of immaterial felicity. Though the figures are so Indian, there is nothing of the crowded restlessness of Indian design : only the Chinese genius has the secret of this fluid and melodious composition, this serene spacing.

This beautiful painting of Avalokitesvara is even more Indian in aspect. The manner of drawing with the brush is Chinese, though not so purely Chinese as in the two paintings of which I have shown you details. But the type is Indian.

Now of course the whole of Buddhist art in China and Japan is saturated with Indian feeling, Indian symbolism, Indian imagery. But the tradition has made a long journey between India and China, and has been much modified on the way. The general formula comes from Gandhara. In China, Buddhism and Buddhist art, travelling across Asia, meet for the first time with a race of the highest artistic genius. Buddhist art reaches greatness of style once in India and again in China and Japan; never in Turkestan. We see at once the relationship between the Ajanta frescoes and the early Buddhist painting in China and Japan; but, though the imagery and symbolism are common to both, the aesthetic genius at work is quite different.

Now I will show you another painting in which the Chinese element is more manifest. This is a Buddha in a chariot attended by the genii of the Planets. This painting is dated 897 A. D.

Several of the pictures found at Tun-huang are dated with dates of the 9th and 10th centuries. Some of the undated ones may be earlier, but most appear from the style to be of this period; that is, the latter half of the T'ang dynasty. But this picture is not only dated, it is signed with the artist's name. We owe this discovery to Mr Sei-ichi Taki, the distinguished editor of the *Kokka*, to whom our studies owe so much, and whom we rejoice to see at this Congress as the representative of the Japanese Government. We had hitherto presumed the name on this picture to be the name of the donor. One other picture in the collection is also signed.

Now here the Buddha is of course of the type first formulated in the art of Gandhara. But the chariot with its banners reminds us at once of the chariot drawn by dragons in the picture by Ku K'ai-chih, the famous 4th century master, now in the Freer collection at Washington. The figures of the Planets are also Chinese.

Lastly, look at this small picture, part of a temple banner. Who would guess at first sight, that this had anything to do with India?

Yet it represents a famous incident in the Buddha legend — Prince Gotama's first meeting with a sick man : the first revelation to the young prince, so carefully secluded from the evils of life, of the miseries of mortal flesh. Everything has been bodily translated into Chinese ; architecture, costume, human types, everything. Yes, even the Buddha himself. This is a remarkable thing. In the pictures of Paradise which I showed you, the style is entirely Chinese, but the tradition on which it works is Indian. In the pictures of Buddhas and Bodhisattvas, though the figures of donors are Chinese men and women in Chinese costume, the divine forms are modelled on Indian prototypes. This is invariable. But whenever we have scenes from the Jatakas, the legends of Buddha's various incarnations on earth, all is changed into Chinese idiom. Why is this ? We remember in European art how painters like Carpaccio or Pieter Brueghel, while they clothe Christ and his apostles in traditional robes, represent other actors in the sacred scenes as dressed in the costume of their own time and country. Is it the same here ? The explanation would seem satisfactory ; but there are points of difference. In this last picture, for instance, Buddha himself becomes Chinese in type and dress : and so in other examples. Again, the Jataka scenes are by no means neglected by the sculptors of Gandhara. There were therefore prototypes for the treatment of such episodes in the Gandhara style, with its mixture of Indian, Hellenistic, and other elements. If the Chinese adopted that style for the representation of the Bodhisattvas, why not also for the Jataka episodes ?

With diffidence I offer a possible solution. We may suppose that when Buddhism first penetrated into China, the worship of the Bodhisattvas and of Amitabha, characteristic of Mahayana Buddhism, had not become so immensely popular as it had by the time of the T'ang era. We may suppose that oral and written tradition dwelt rather on Shakyamuni and his legend ; and that the Chinese artists, having no Indian images before them, illustrated that legend as if it were Chinese, taking their models from their own

country. Such a tradition would tend to become fixed. Later, we know that images were brought from India and imitated.

But whatever the solution, we now know for certain, as was first pointed out by my lamented friend Raphael Petrucci, how firmly established and how powerful the traditions of Chinese art already were when China first absorbed the religion of Buddha. I hope I have also shown of what extreme importance the Tun-huang paintings are, not only for the study of Buddhism, but for the study of Chinese art.

---

# L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS CHINOIS

*COMMUNICATION DE M. LOU KAO*
*Directeur de la Mission scolaire de Chine en Europe.*

Depuis plusieurs années, les arts d'Extrême-Orient sollicitent les recherches des archéologues et des artistes : en France, Édouard Chavanne et M. Pelliot ; en Angleterre, M. Aurel Stein et M. Laurence Binyon ; en Amérique, M. T. B. Blackstone et John Ferguson ; dans d'autres pays, Raphaël Petrucci, G. Combaz, Fenellosa.

La Chine offre encore des monuments très anciens. L'archéologie fut même cultivée de bonne heure dans ce pays, mais comme toutes les sciences, son essor fut arrêté par un respect excessif vis-à-vis des traditions ; de plus, l'œuvre de chaque dynastie était régulièrement détruite, presque dans sa totalité, par une révolution. Cependant, des ruines comme celles des édifices gigantesques de Hiou Tan Chan et de Lum Men témoignent encore de conceptions grandioses et fortes et d'une origine exclusivement chinoise.

L'ARCHITECTURE. — L'étude de l'architecture chinoise est intéressante au point de vue non seulement historique, mais encore technique. Ses défauts, à l'époque archaïque, furent non pas le manque d'invention, mais la technique incomplète et une science insuffisante. Nous ne possédons pas aujourd'hui d'édifices intacts remontant à plus de six siècles, mais, pour les constructions plus anciennes, nous avons le témoignage des sculptures sur pierre.

Dans les temps primitifs, les habitations sont plutôt simples; mais, même avant qu'apparaisse une architecture grandiose de palais, il existe un type très intéressant d'édifice solennel et imposant, en pierre ou en brique, à plusieurs étages, avec escaliers extérieurs et surmonté d'une construction très légère en bois, qui formait un élégant pavillon, laqué et doré, recouvert de tuiles émaillées. C'est dans de semblables résidences que les empereurs recevaient fastueusement leurs vassaux.

J'indique maintenant les influences étrangères et les origines lointaines de cette architecture, en me servant d'un ouvrage, classique en Chine, qui porte le titre de : *Encyclopédie de l'architecture chinoise*. Li Ming Toong l'écrivit en 1097 sous la dynastie des Song. M. T. T. Pan, architecte chinois, en prépare actuellement la traduction. On y trouve des cahiers des charges et des devis estimatifs. Les cas les plus spéciaux y sont envisagés.

Les influences étrangères sont manifestes dans les temples souterrains de Ton Houang. Des motifs ornementaux y ont pris la place des figures volantes ; alors que le dessin traditionnel a subsisté, les colonnes qui supportent les frontons ont été remplacées par des figures de Bouddhas. Au Gandhara, on retrouve, avec tous ses éléments, colonnes et frontons, le même modèle d'édifice religieux. Cette introduction d'éléments étrangers ne marque pas d'interruption entre l'époque qui précède et celle qui suit. On peut donc dire que l'apparition du Bouddhisme n'enlève pas à l'art de l'Asie continentale une unité de développement préparée par des siècles de civilisation.

La peinture. — M. Laurence Binyon a dit avec raison que la Chine a joué pour l'Extrême-Orient le même rôle que la Grèce, puis l'Italie, à l'égard de l'Europe. La peinture chinoise des époques reculées semble avoir été loin de la perfection. Les artistes retracèrent la figure humaine avant le paysage, et ce dernier n'a atteint que tardivement une certaine beauté.

Plus tard, aux XIIIe et XIVe siècles, on constate un mouvement analogue à la Renaissance en Italie. L'idée directrice diffère entiè-

rement chez les Chinois et chez les Européens. Le Chinois ne donne pas à la figure humaine une place prépondérante ; il cherche dans le monde animal, végétal et minéral des formes par lesquelles il pourra exprimer ses conceptions panthéistiques.

Les époques de la peinture chinoise se succèdent ainsi :

Du IIe au IVe siècle. Toutes les œuvres ayant disparu, cette période obscure ne s'éclaire que par des documents écrits.

Du IVe au Ve siècle, l'art atteint son apogée avec Kou Kaî Tche et Sie Ho, dont l'originalité et l'aisance n'ont pas été surpassées.

Du Ve au VIIIe siècle, Nou Tao Tse et Wang Wei font entrer l'art dans une voie nouvelle.

L'art de l'époque Tang est caractérisé par une recherche ardente. Celui de l'époque Song accuse des tendances philosophiques.

Sous la dynastie des Yang, la pensée bouddhique reparaît. Un mysticisme, inconnu à la période précédente, imprègne la peinture de paysage. Au début de la dynastie des Ming, les peintres reprennent les principes de l'époque Song. Ils retournent ensuite au principe de la calligraphie ; puis règne le goût de la peinture éclatante ; mais la surcharge des compositions et la minutie du dessin entraînant l'absence du naturel, la diminution de la force et la pauvreté de l'expression annoncent la décadence qui, au cours des trois derniers siècles, sous la dynastie des Tsing, est profonde ; les grandes conceptions du passé sont oubliées ; mais, dans les écoles, les recherches passionnées et les discussions déterminent une transformation.

Je présente la photographie d'un paysage peint pour M. Tcheng Loh, ministre de Chine en France, par M. Ling Chou, en souvenir d'un voyage fait en commun aux environs de Taîsan. M. Ling Chous également lettré et poète, suit les traditions du paysagiste Sang Che Chou (XVIIIe siècle), tout en faisant preuve de tendances modernes.

En Chine, le dessin et la peinture sont inséparables. Leur origine se confond avec celle de l'écriture. Nous ne parlerons que de la peinture dont les règles ont été codifiées de bonne heure.

Les proportions et la perspective sont enseignées par Wang Wei (VIIIe s.), l'art de représenter les objets par Kous Hi De (IXe s.). La *Théorie générale* de Wang Lou Tchaî, les *Six principes* de Sie Hou, les *Six nécessités et les Six supériorités* de Liou Tao Chouan, les *Douze défauts à éviter* par Jao Tsen Jan et les *Trois qualités à définir* par Hia Ven Yen, sont les livres de chevet du peintre chinois.

Voici trois listes des principaux maîtres chinois.

### I. — Figure humaine.

Kieou Ying (Dyn. Ming).
Kou Tchang Kang (IVe s.), art véritablement chinois.
Lou Tan Wei (420-479. Dyn. Song), influences bouddhiques.
T'ang Yin (XVe s. Dyn. Ming).
Tchang Sen Yean (Ve s.), influences bouddhiques.
Tchou Hi (1130-1200, auteur de son propre portrait.
Tsieng Kou (1522-1567. Dyn. Hing).
Wan Tchang Pao (847-859. Dyn. Tong), images bouddhiques.
Wang Hi Che (321-379).
Wei Kao Chou.
Wei Hie (IVe s.), influences bouddhiques.
Wou Tao Tseu (VIIIe s.).

### II. — Paysage et sujets divers.
(Style méridional.)

Cheng Meou (Dyn. Yung), tendance nouvelle de la couleur.
Fou Kouang (Xe s. Dyn. Song), paysage mouvementé.
King Has (Xe s.), poète et peintre.
Li Kuin Ling (XIe s.), le plus grand maître de l'époque Song.
Mi Fou (XIe s.) annonce un style nouveau.
Tchao Mong Fou (1254-1256. Dyn. Song).
Wang Mong (XIVe s.) manifeste un caractère bizarre.
Wang Mei (VIIIe s.), remarquable pour la perspective linéaire et aérienne.

Charme, mélancolie et rêverie caractérisent ce style.

### III. — Paysage et sujets divers.
(Style septentrional.)

Hia Kouci (1195-1224) a étudié à l'étranger.
Li Su Hinn (651-720. Dyn. Tong), début de l'art bouddhique.
Li Tchang (XIe s. Dyn. Tong).
Li Tang (1102-1125).
Ma Yun (XIIe s.).
Tcheng Su Sien.
Tong Yuan (Xe s.).

Le style septentrional se distingue par les caractères suivants : puissance, rudesse, tendance au grandiose et au sublime.

Les arts décoratifs. — Leur histoire remonte loin, bien qu'en Chine, pays agricole, l'industrie n'ait jamais été encouragée.

Je citerai d'abord comme très anciens les objets de métal fondu, comme les douze cloches de Houang Ti, les neuf urnes d'airain de Yu et les vases rituels.

J'énumérerai surtout les industries tendant à se moderniser, qui ont subi et qui subiront encore l'influence de l'étranger : la cuivrerie de Hankow, l'émaillerie de Pékin, la laque de Fou Tchéou, la porcelaine de Kiang Si, la soierie de Kiang Nan et la tapisserie de Honan.

Le premier four de porcelaine de Kiang Si était connu vers le début du Ve siècle, mais celui de King Te Tching ne fut établi que vers l'an 1000 de l'ère chrétienne. Il est situé près du lac de Pe Yang où se fabrique encore la porcelaine la plus belle.

On ignore l'époque exacte de l'invention de la soie. Malgré les grandes quantités de soie qui se vendent au marché de Schangaï, le commerce en est peu important.

Les tapis en laine ont un caractère spécial. Ils sont exécutés dans les provinces du Nord aux nombreux troupeaux. Ces tapis tissés sont beaux et solides, leurs couleurs éclatantes et durables. On distingue le tapis de luxe et le tapis usager, en feutre, aux teintes

variées et aux dessins agréables, dont l'emploi est considérable.

Les objets laqués, fabriqués à Fou Tchéou, s'exportent en Europe. Un chef-d'œuvre est le paravent à cinq feuilles du XVIIIe siècle, aujourd'hui au Victoria and Albert Museum de Londres qui possède deux autres paravents provenant du palais de Pékin et d'influence bouddhique.

Les meubles, surtout les anciens, plus massifs, en bois dur avec marbre, sont très recherchés en Chine. La fabrication moderne, concentrée à Ning Po, produit des meubles commodes et agréables.

---

# LE « BUNJINGWA » OU LA PEINTURE DE LETTRÉS

*COMMUNICATION DE M. SEIICHI TAKI*
*Professeur d'histoire de l'art à l'Université impériale de Tokio.*

Of all sorts of the Oriental art, what is known as the *Bunjingwa* (Chinese, Wen-jen-hua), that is to say the *literati* painting, seems to be the one most different from Western painting. Though in recent years some persons in the West, where subjectivism or expressionism in art has come to obtain, began to turn their attention to this kind of painting, yet on the whole it is not so fairly appreciated as our old religious and the *Yamatoye* paintings, not to speak of the world-famous Ukiyoye prints. It constitutes, however, one of the most important styles of painting in Japan as well as in China, revealing, as it does, the essence of Oriental art in a special way, so that it deserves an earnest study by investigators of Oriental art. I should like to give here a brief outline for its elucidation.

The *literati* painting is, as the name implies, a style of non-professional painting by men of letters, and is rather an art of modern tendency. But we may trace its symptoms far back, for we find in China a marked tendency to esteem pictures by literary men or persons of high character, as early as the age of the Six Dynasties. It continued to the T'ang Dynasty and flourished

especially in the Sung Dynasty, when a great deal of such pictures were made. In the Sung Dynasty we also notice a great influence of the *hua-vüan* or the Academy, from its earlier years already, and particularly in the reign of the emperor Huitsung, who used his great influences to promote it. The Academic school laid a great stress on technical skill, and the pictures were highly realistic and often decorative. Such being the case, they were not infrequently devoid of spirituality. To counteract this tendency another style was brought to the fore which emphasized spirit instead of technique. There appeared in the later Sung times some artists from the very Academy who, weary of the conventionalism, attempted to free themselves from bonds of artificial realism. Thus the *literati* painting was eagerly welcomed by a party of connoisseurs as revolting from the traditional Academic style. In other words, it was the overwhelming influence of the Sung Academy that raised the *literati* painting into prominence as its reaction. This state of things continued down to the Yüan Dynasty, in the latter days of which men of letters and religionists, especially priests of the Meditative Buddhism, took up the style of Sung *literati* and produced an abundance of ink sketches in bold and economized strokes. Among those Yüan masters we have Huang Tzü-chiu, Wan Shun-ming, I Yüan-chên, Wu Chungkuei, Priest Hsüan-wu, Yin-to-lo and others. When we come to Ming, we find the Academy style in a still more degenerated condition, which in turn added to the prevalence of the *literati* painting, until it attained to its zenith in the middle of the dynasty and produced such great artists as Wên Chen-ming, Tun Chi-ch'ang, *etc.*, and it was in fashion as late as the Ching period.

It must be remembered, however, that until the later Yüan Dynasty the *literati* painting did not yet constitute a definite style of workmanship, for, prior to that time, it had no other characteristics than its spiritual principle. Since then the *literati* painting has turned to mean mainly a simple and sketchy piece done in a few summary bold strokes, and was at last recognized

as an independent school of painting. From the Ming Dynasty onwards the Chinese made a distinction of the Southern school (Nantsung) and Northern school (Pei-tsung), which was really nothing but a distinction in style. The latter is objective in treatment and is characterized with a glyptic and vigourous brushwork. The former is on the contrary subjective and shows a fluent and graceful draughtsmanship. So the Academic school coincides with the Northern, and the *literati* style with the Southern. At any rate there are many cases that we may consider the Southern and the *literati* style as one and the same thing. It was chiefly the *literati* painting of Ming and Ching that was introduced to Japan in the earlier Tokugawa *regime*. We may point out the trio of Taigwa, Buson and Kwazan as the greatest exponents of this style, which is pretty popular even at present in our country.

So much for the origin and history of the *literati* painting. Now let me deal with its principal canons.

(1) As the *literati* painting is a work by men of letters, it must be literary first of all, that is to say it must breathe the pure and lofty tone of poetry. The great T'ang poet Wan Wei is considered by Chinese critics to be the founder of the *literati* painting, because he was also a great painter, though there were many eminent poet-painters before Wan Wei's time. The favourite theme of the *literati* painting is a landscape, wherein are presented poetic aspects of nature. The treatment was not so much epical as lyrical. From very ancient times the Chinese leave us a great bulk of lyrics on nature, which they owe apparently a great deal to Taoism and Buddhism. Indeed the *literati* painting may be taken as cognate to poetry.

(2) Another essential point of the *literati* painting is a close relation it bears to caligraphy, for the author is usually a votary of caligraphy as well as poetry. An artist who cultivates painting and penmanship at the same time must necessarily evince abundant caligraphic elements in his pictures, particularly in his use of brush. We often witness of course caligraphic sweeps in the

Academic style too, but not so manifestly as in the *literati* painting. Further, in the Academic or Northern school style the brushwork rather reflects rigidness and seriousness of « Chuan », « Li » and « Kai » styles in caligraphy, but it is that fluent and rhythmic style of the script « T'sao », which permeates the draughtsmanship of the *literati* or Southern school style.

(3) The *literati* painting is intended to express the artist's mood or his inmost feelings. Therefore it must be free and undisturbed from outside, and have a suggestion of ethereality, not to be seen in professionals' pieces. Paradoxical as it may appear, the *literati* painting is more for the amusement of the author himself than for the world at large. I Yüan-chên, a master hand of the style in the later Yüan period, says of his work : « My painting is nothing but my recreation, and I paint swiftly without taking much thought. » This is an excellent motto for *literati* painters.

From above remarks it may be seen that the *literati* painting is essentially an art of personality, aiming at self-expression. In the Orient, however, the very art exclusively devoted to the expression of self is caligraphy, and it was cultivated as one of the most important arts from very old. « Handwriting is the portrait of the mind », so says a Chinese critic. Its virtue lies in this : apart from a direct imitation of nature, it transmits the mood of the writer in delicate modulation of the brush, or it has in view a symbolic expression of self. In other words, this brings caligraphy and *literati* painting into close touch. To understand Oriental arts and especially the *literati* painting we must have a due appreciation of caligraphy. In this connection, however, I must call your attention to the fact that the *literati* painting, though it approaches caligraphy and transcends realism, does not nevertheless entirely forsake imitation of nature. In this point, recent European movements such as neo-impressionism and expressionism seem more radical than the *literati* painting. Generally speaking, the imitation of nature as appears in the *literati* painting has more reference to the exhibition of dynamic force in nature than

to a mere formal imitation. On the other hand, it does not wholly occupy itself with abstract conceptions. All this was made possible by the existence of caligraphy at the same time, for to express a subjective mood only, quite independently of imitation of nature, the Orientals have recourse to caligraphy with the best advantage. In conclusion we may say that the co-existence of caligraphy and painting as fine arts in the Extreme Orient served to prevent painting from wide departure from a realistic treatment of nature.

---

# L'ESTAMPE JAPONAISE ET LA PEINTURE EN OCCIDENT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE

*COMMUNICATION DE M. HENRI FOCILLON*
*Professeur à la Faculté des lettres de Lyon.*

On s'est longtemps représenté l'Europe et l'Asie comme deux mondes évoluant à part, fermés l'un à l'autre par des barrières infranchissables, modelant chacun pour son compte des dieux, une métaphysique, une éthique, un art qui s'opposent dans leur forme et dans leur principe. Les résultats acquis depuis un demi-siècle par les études orientales nous montrent au contraire qu'elles ont eu de tout temps des relations actives, se sont plus ou moins connues et se sont fait aussi réciproquement des emprunts. Quelques-uns de ces vastes échanges, particulièrement suggestifs, sont présents à la pensée de tous les chercheurs. M. Silvain Lévi a montré quelles infiltrations bouddhiques pouvaient se reconnaître dans les derniers des grands systèmes philosophiques conçus par le génie grec. Ce sont des sculpteurs romains de l'époque impériale qui, dans le nord-ouest de l'Inde, sans altérer en rien les leçons de la plastique méditerranéenne et sans déformer non plus les règles canoniques de la grande religion de l'Asie, ont donné pour la première fois une forme et un corps au Bouddha gandharien. Les beaux

travaux de M. Foucher ont définitivement fixé la date, les caractères et les conséquences de cette collaboration du génie gréco-romain et du génie de l'Inde antique. L'Asie centrale révèle peu à peu les vestiges de durables et brillantes civilisations pénétrées d'influence hellénique et continuant, dans une certaine mesure, jusqu'à une époque relativement basse, les satrapies indo-grecques de l'empire d'Alexandre. On a, d'autre part, récemment découvert une relation entre la conception de l'enfer musulman et l'enfer de la Divine Comédie. Dans certaines de nos cathédrales, nous nous arrêtons devant des figures de type mongolique et coiffées comme le sont les dignitaires Thang. Enfin M. Lionello Venturi est frappé par de surprenantes analogies entre les saints du paradis d'Amida, brillant au centre de flammes d'or, dans l'or de la lumière éternelle, et certaines peintures exécutées au cours du Trecento, dans l'Italie du Nord.

L'étude des rapports de l'estampe japonaise et de la peinture occidentale nous montre l'importance et l'intérêt de ces relations en plein XIXe siècle : peut-être même ne furent-elles jamais plus actives qu'alors. On se l'explique aisément, si l'on pense que le Japon, longtemps fermé à l'étranger par la politique exclusiviste des Tokougawa, s'est ouvert à nous peu de temps avant la restauration de 1868 ; qu'une transformation sociale considérable a eu pour conséquences une rupture provisoire avec les traditions et les formules du passé et la dispersion au loin d'un grand nombre d'œuvres ou d'objets chargés d'une signification ancienne. C'est ainsi qu'après la révolte féodale de 1877, les sabres des Samouraï vaincus furent vendus à vil prix, et des armes célèbres s'entassèrent dans les bazars d'Occident. Il était naturel que l'estampe japonaise, elle aussi, se répandît au dehors : art de grande diffusion, multiplié à de nombreux exemplaires, art populaire entre tous, malgré tout ce qu'elle présente à nos yeux d'exquis et de raffiné, elle devait nous pénétrer largement, et non à titre précaire ou accidentel. Elle nous arrivait d'ailleurs, non comme un témoignage supérieur de l'activité artistique d'un grand peuple, non en épreuves

de choix, savamment recueillies et précieusement présentées, mais en liasses modestes, comme de vieilles images d'Épinal, et il n'était pas rare que les exportateurs en fissent usage pour emballer des « colis » plus précieux ou qu'en les contrecollant; on en fit une espèce de carton mince, excellent pour les envois d'outre-mer... Ceux qui, les premiers, se sont intéressés à ces arrivages se rappellent un incroyable et charmant pêle-mêle d'épreuves excellentes et de tirages vulgaires. Telle quelle, l'estampe japonaise se conquit d'un seul coup en Europe un public d'amateurs. On doit un souvenir reconnaissant au Lyonnais Émile Guimet, industriel, philosophe et voyageur, qui, à vrai dire, considérait surtout l'estampe comme document de mœurs, à Philippe Burty, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, aux collectionneurs Philippe Sichel, Barbouteau, Gillot, Vever, à Louis Gonse, historien de l'art gothique, qui allait devenir historien de l'art japonais, à Edmond de Goncourt, l'homme qui en a le mieux senti et le mieux dit le charme, enfin à un marchand, homme de goût et d'entreprise, Bing.

Un fait est à noter : la plupart d'entre eux ont, en quelque sorte, surévalué l'estampe, — je veux dire qu'ils ne l'ont pas mise à son vrai plan dans l'histoire de l'art japonais. Ils ne le connaissaient que par elle, — ils ignoraient encore l'admirable sculpture de la période Nara, héritière directe des chefs-d'œuvre gréco-bouddhiques, les grands portraits sacerdotaux du XIIIe et du XIVe siècle, la peinture de paysage du temps des Asikaga. L'estampe était pour eux une expression souveraine et complète du génie japonais. On sait que Fenellosa, plus largement informé, remit les choses au point dans une étude critique du chapitre consacré par Louis Gonse à la peinture. L'estampe était partout, et facilement lisible. C'est l'estampe qu'on exposa publiquement. Ce sont des dates essentielles de l'histoire de notre goût et de nos connaissances extrême-orientales que celles de l'exposition des maîtres de l'estampe japonaise, à l'École des Beaux-Arts de Paris, en mai 1890, de l'exposition Hokousaï, à Londres, en novembre de la même année, de la vente Philippe Burty, mars 1891. Mais, dès avant cette époque,

Whistler avait vu des estampes japonaises, des Hirosighé, à Londres, peut-être dans un modeste tea-room chinois, près de London Bridge, peut-être autour d'un paquet de thé, comme enveloppe ; peut-être aussi lui avaient-elles été envoyées par un missionnaire comme documents sur la vie d'un peuple « barbare ». Telles sont du moins les traditions alléguées par Yono Nogushi, dans son récent livre sur Hirosighé, riche en comparaisons avec Whistler. Quant à Claude Monet, il avait racheté des estampes à un épicier hollandais, qui s'en servait pour faire ses paquets. Ainsi, c'est de 1870 à 1890 environ que les amateurs et les artistes ont reçu la révélation.

C'en était une, et très utile, et pleinement d'accord avec les expériences des novateurs. Ces vingt années qui séparent la guerre de la grande exposition universelle furent, on le sait, une des époques décisives de l'histoire de la peinture, une ère de recherches, d'inventions et de combats. La lassitude du romantisme et le dégoût de l'éclectisme académique avaient fait naître d'utiles inquiétudes. Déjà Courbet avait enseigné que le spectacle de l'existence quotidienne et des travaux du peuple, traduit avec une force passionnée, pouvait être plus émouvant qu'une rêverie lyrique sur des thèmes légendaires ou sur les fastes du passé. Manet, à travers les Espagnols, avait saisi la vie moderne, — cette vie mystérieuse et dramatique des grandes cités d'aujourd'hui, glorifiée par Baudelaire dans son célèbre article sur Guys. D'autres maîtres étaient sollicités par des problèmes plus complexes, — l'étude du plein air, sous une lumière qui dévore les ombres et qui disperse l'effet, qui rayonne partout avec une force invincible, et qui vibre. L'univers était pour eux, non pas un système immobile, mais l'harmonie instable de puissances qui changent, un ensemble de choses qui passent. Ils s'appliquèrent à trouver des formules graphiques et une technique picturale capables de capter ces apparences mobiles, ces phénomènes en fuite sous une lumière chatoyante. De l'estampe japonaise qu'ont-ils retenu ?

Et d'abord, qu'est-elle, et comment pouvait-elle exercer une influence ? C'est une gravure sur bois à taille d'épargne, où la

couleur est obtenue par des planches repérées. Son mérite technique, c'est une simplicité admirable, une écriture grande, large, partout lisible, qui respecte le trait du dessinateur. Rien ne s'oppose plus fortement à la gravure sur bois telle que l'ont pratiquée en France, sous le second empire, les trop habiles traducteurs de Doré, virtuoses des valeurs subtiles, des effets complets, soulignés de brusques rehauts. L'estampe japonaise est bien plus voisine de la xylographie médiévale, mais elle est aussi une légère aquarelle, maintenue par une fine armature de noirs. L'espace y est conçu, non comme le lieu des trois dimensions, mais comme une succession de plans parallèles qui se superposent sans interférence. Les maîtres du dix-neuvième siècle ont eu quelque connaissance de notre perspective linéaire : de curieux intermédiaires comme Shiba Kokan avaient été séduits par cette science d'Europe, et on en retrouve des tentatives d'application dans les paysages de Kouniyôsi et d'Hirosighé. Depuis les maîtres Asikaga, tous étaient délicieusement experts dans les subtilités de la perspective aérienne. La lumière de l'estampe japonaise est une et absolue et ne comporte pas une contre-partie d'ombres. Le noir y joue un rôle, un rôle éminent, mais jamais comme facteur du modelé, toujours comme élément tonal. Ni hachures ni grisaille pour exprimer les volumes, mais une linéature juste. La couleur est exquise, parce que c'est proprement une couleur d'aquarelle, qui laisse jouer le dessous du papier. Même rompue (chez Outamaro), même nocturne (dans certains effets d'Hirosighé), elle est franche.

L'estampe japonaise, sortie de l'imagerie bouddhique, est en pleine possession de tous ses dons dès le second tiers du XVIIIe siècle. Elle est le moyen d'expression favori des artistes de l'Ukiyo-yé, l'école de la vie qui passe, opposés à l'académisme chinois, et c'est dans la vie qui passe, dans la vie moderne, qu'elle puise son inspiration et ses sujets, les femmes de plaisir, les acteurs, les gens du peuple, les spectacles de la rue, les spectacles de la nature animés de gais pèlerinages, la pluie, la lune, la neige et les fleurs. C'est pour plaire à un public peuple (mais aristocrate-né) qu'elle illustre

d'étourdissantes vignettes les tomes innombrables des romans romanesques. Elle sert aussi à fixer les caprices des peintres, leurs croquis, leurs fantaisies d'une minute, leur trésor d'observations pittoresques, dans ces albums dont la *Mangwa* d'Hokousaï est le type et le chef-d'œuvre.

Longtemps on a commis l'erreur de ne voir en elle qu'une pure harmonie décorative, alors qu'elle est peut-être le dernier mot de l'art bouddhique, et sûrement l'image et l'expression de la plus haute spiritualité. Je touche ici au caractère fondamental du génie asiatique qui, surtout au Japon, — car la Chine fut toujours plus stable, plus carrée par la base, plus sévèrement attachée à la densité, à la pesanteur, à la masse, — se contenta de nous *suggérer* l'univers au lieu de nous le *représenter*. Pour le penseur bouddhique, il n'est pas de matière inerte, il n'y a que la vie, qui partout tressaille, parfois avec une force étrange, et presque galvanique, — et c'est l'accent de la vie que l'artiste doit fidèlement nous communiquer. S'il copie, s'il enferme la forme dans une exacte et parfaite limite, s'il caresse le modelé d'une peinture comme un sculpteur caresse le modelé d'une statue, la vie mobile s'enfuit et nous n'avons sous les yeux que le cadavre des choses. Tous les échanges de vie qui se croisent autour d'un être ou d'un objet et dont il est le centre, le rôle de l'artiste est de nous les suggérer; il exprime d'un seul coup les relations de l'unité et du tout. C'est ce qu'un des esthéticiens japonais les plus profonds et les plus perspicaces, Okakoura, a exprimé dans cette formule : « La suggestion, voilà le secret de l'infinité ». De là ces concisions extraordinairement expressives dont fourmille la *Mangwa*, cette économie de moyens qui, tout en respectant le mouvement de la vie, aboutit au style. De là deux artistes très japonais l'un et l'autre, et pourtant si différents l'un de l'autre, Hokousaï, qui espère pouvoir, à l'âge de cent dix ans, douer tous ses dessins d'une frénésie de vie authentique, Outamaro, qui, sur les besognes des teinturières et des pêcheuses comme sur les délassements des courtisanes, répand la plus majestueuse dignité.

Par son « modernisme », j'entends par l'intérêt qu'il porte aux aspects de l'existence contemporaine dans ce qu'ils ont de significatif, de gracieux, de hardi, par son dessin, expression d'une vie qui bouge et qui vibre, d'un instant qui passe et qui, bientôt, n'est plus, par cette fraîcheur de tons qu'aucune ombre n'alourdit ou ne rend louches, par ce modelé suggéré et non figuré, l'estampe japonaise frappa les maîtres d'Occident, soucieux de renouveler la peinture. Jamais les *valeurs* esthétiques de cet art n'avaient été soumises à une révision plus audacieuse. Depuis la Renaissance italienne, on peut dire qu'il vivait sur les formules d'Alberti, d'après lesquelles l'art de peindre devait chercher le modelé sculptural et le trompe-l'œil de la troisième dimension. Une mauvaise interprétation des doctrines de Vinci avait conduit les *tenebrosi* du XVII^e siècle à un clair-obscur factice, riche en noirceurs qui enfument le romantisme même. L'exécution monotone et lisse à la David, que l'exemple de Delacroix n'avait pas réussi à bannir de la peinture de son temps, restait un dogme de l'enseignement officiel.

Manet est certainement, de tous les novateurs, celui sur qui la leçon du passé continua à peser le plus longtemps, jusqu'au jour où, débarrassé des ombres de poix et de salpêtre de la peinture espagnole, il éclaircit sa palette et peignit dans la lumière. Qu'il ait connu l'estampe japonaise, qu'il en ait fait cas, je n'en veux pour preuve que le *Portrait d'Émile Zola*, dans le fond duquel on voit, en haut, à droite, un Samouraï épinglé à côté d'une petite Olympia. Rapprochement significatif, d'ailleurs, si l'on songe que l'*Olympia*, où les noirs ont déjà, comme dans l'art japonais, une valeur tonale, est modelée par grands plans simples et se présente, avec tous ses éminents mérites de peinture, comme une œuvre graphique autant que plastique, au sens propre des termes. Mais la relation entre l'art de Manet et l'estampe japonaise est encore plus catégorique dans les dessins du maître : certaines illustrations des *Poèmes* d'Edgard Poë, traduits par Stéphane Mallarmé, semblent empruntées à la *Mangwa*.

Le groupe des impressionnistes doit plus encore à l'art du Japon. Gustave Geffroy, leur historien, leur défenseur devant le public, leur compagnon d'armes, est explicite sur ce point : deux grandes influences se sont exercées sur eux. « Turner... révéla son prestige à Claude Monet et à Pissarro lors du voyage qu'ils firent ensemble à Londres... De même, les fragments de l'art japonais, qui étaient venus jusqu'ici en feuilles volantes d'estampes, ont été des indications précieuses... L'aspect limpide, la sérénité lumineuse des estampes japonaises, la construction des paysages, la mise en scène de l'humanité devaient constituer une réalisation très heureuse, pour ceux qui voulaient, eux aussi, un agrandissement d'espace et une vision neuve et vraie des choses [1]... » Aux côtés de Geffroy, des hommes comme Duranty et Théodore Duret, passionnés pour les arts de l'Asie, les faisaient connaître et les commentaient pour les peintres.

Geffroy se sert avec justesse du mot : indication. Chaque fois qu'on allègue une influence, on est tenté de chercher des traces d'imitation. Aucun des maîtres impressionnistes n'a *imité* l'estampe japonaise, et pourtant, chez certains d'entre eux, la leçon qu'ils en ont tirées se dégage avec évidence. Les aquarelles de Jongkind, par exemple, ont la même autorité d'installation, le même graphisme suggestif, la même fraîcheur acide que les paysages d'Hokousaï. Tous ont interprété la nature, non comme le théâtre immobile de nos propres agitations, mais comme un milieu vivant ; tous se sont appliqués à suggérer l'esprit et l'accent de la forme plutôt qu'à la copier dans un espace géométrique ; tous ont chéri la lumière, non comme la sœur de l'ombre, mais comme un rayonnement universel. Par là, ils sont étroitement d'accord avec le génie japonais.

Mais, si l'art extrême-oriental est une lumineuse et vibrante image de la vie, il est aussi (même dans ses œuvres les plus « populaires ») l'expression d'une société aristocratique et très ancienne,

1. *La Vie artistique*, III, pp. 16-17.

où la dignité de la vie et la profondeur du sentiment se traduisent par ce haut équilibre plastique que nous appelons le style. C'est par là, c'est aussi par le caractère exquis et rare de certaines émotions qu'il séduisit Whistler. Les maîtres français doivent peut-être plus à Hokousaï, à la *Mangwa*... Whistler portraitiste doit peut-être quelque chose aux prédécesseurs d'Hokousaï ; Whistler paysagiste doit sûrement d'importantes suggestions à Hirosighé. Dès la *Fille Blanche*, refusée au Salon de 1863, on peut prévoir le génie d'un artiste, pour qui le « métier » doit disparaître, avec ses grossières évidences, pour qui la spiritualité d'une œuvre dépend, en quelque sorte, de l'évanouissement de la matière. Les maîtres japonais, qu'il s'agisse des paysagistes du Fouzi-Yama et des stations du Tokaïdo, ou des peintres des filles, des athlètes et des acteurs, l'ont frappé parce qu'ils étaient des harmonistes pleins de calme et de profondeur. Ils ont frappé Manet parce qu'ils étaient des dessinateurs audacieusement concis et puissamment expressifs. Whistler a aimé en eux non seulement la tenue et la noblesse de la ligne, mais l'évocation d'une unité supérieure et d'un infini caché, le charme d'étranges caprices qui ont toujours quelque chose de mystérieux et de seigneurial. Les « Nocturnes » sont une des créations les plus personnelles de l'art, mais ils sont dans un certain rapport avec les « Nocturnes » d'Hirosighé. La *Roue de Feu*, exposée au Salon de 1892, évoque le souvenir des feux d'artifice japonais. Enfin l'usage de certains noirs, dont l'autorité délicate équilibre et raffermit de subtiles harmonies de ton, dans les portraits de Miss Alexander, de la mère de l'artiste et de Carlyle, pour ne citer que ceux-là, comme dans certains « Nocturnes », est un souvenir des noirs de Toyokouni l'ancien et d'Outamaro, noirs lisses de chevelures bien tirées, noirs mats des larges ceintures, et des noirs d'Hirosighé, poutres énormes des ponts en arc, barques en fuite sous la pluie, montagnes profilées sur l'horizon du Pacifique...

Je ne crois pas que l'exemple de l'estampe japonaise ait cessé d'agir avec efficacité sur l'art occidental. Nous savons maintenant que c'est un aspect seulement d'une grande histoire. Elle-même,

nous la connaissons mieux, par des exemplaires choisis, présentés dans de belles expositions comme celles du Pavillon de Marsan. Elle demeure très chère, non seulement aux amateurs, mais aux artistes, qui y puisent encore des enseignements nouveaux. Après avoir été étudiée et aimée par les impressionnistes et par Whistler, elle est invoquée à titre d'exemple par les peintres qui, aux harmonies agitées, au métier vibrant des impressionnistes, ont voulu substituer un art de synthèse, capable de communiquer, par des formes nobles et calmes que relie un beau rythme décoratif, des émotions d'un caractère humain et général. Dans sa belle étude sur Vincent Van Gogh, Émile Bernard, peintre et critique, ne laisse pas de doute à cet égard. Ainsi l'art extrême-oriental, connu d'abord de nous par l'estampe japonaise, se trouve associé aux transformations les plus émouvantes et les plus fécondes de la peinture d'Occident.

---

# TABLE DES MATIÈRES

## *COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA PREMIÈRE SECTION*

### Enseignement. — Muséographie.


ABBOT (Mlle Édith). L'œuvre éducative du Metropolitan Museum de New-York *(1 planche)* ..... 56

AUBERT (Marcel). Le répertoire d'art et d'archéologie..... 154

BACH (Richard-F.). Le musée et le professeur..... 71

BALDWIN-BROWN (G.). L'emploi des noms de périodes dans les propos sur l'histoire de l'art..... 160

BEATTY (John-W.). L'éducation artistique dans les musées américains..... 29

BERUETE Y MORET (A. de). Le musée national du Prado *(2 planches)*..... 3

BOINET (Amédée). Les richesses d'art des bibliothèques. Inventaires et mise en valeur..... 129

CAPART (Jean). Quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art..... 186

COLETTI (Luigi). Les ruines des monuments dans la région riveraine du Piave et leur reconstitution *(2 planches)*..... 193

COTTON DANA (John). Un musée local en Amérique et ses efforts pour servir le bien public (Newark)..... 43

COURBOIN (François). Un nouveau répertoire au département des estampes ..... 156

CUYPERS. L'évolution des idées concernant la restauration des monuments architecturaux et décoratifs, depuis le milieu du XIXe siècle, aux Pays-Bas *(1 planche)* ..... 205

FABRIZI (Alfred). Entente internationale pour la défense des monuments d'art ..... 220

FOCILLON (Henri). La conception moderne des musées ..... 85

GIRAUD-MANGIN. L'enseignement de l'histoire de l'art en province ..... 180

GRATAMA (H.). Le nettoyage des tableaux de Frans Hals à Haarlem et le résultat de quelques recherches sur la restauration en général ..... 118

GUERLIN (H.). Un projet de lexique archéologique ..... 165

HALIL BEY (S. E.). La conservation des monuments antiques et historiques en Turquie *(2 planches)* ..... 215

HAVEN BROWN (Harold). Les musées d'art secondaires aux États-Unis ..... 76

JOUBIN (André). La bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris ..... 138

LEFRANÇOIS-PILLION (Mme). Projet d'un répertoire analytique et iconographique des reproductions de peintures de manuscrits ..... 171

LIBBEY (Edward Drummond). Les musées d'art américains. Leur œuvre d'enseignement et la méthode du musée d'art de Toledo ..... 33

MARE STEIN (Mme M. de). L'Association d'art de Denver ..... 63

MORASSI (Antonio). Problèmes concernant la conservation et la restauration de monuments ayant subi des dommages de guerre ..... 212

NICOLLE (Marcel). De l'importance des musées de province pour l'histoire de l'art et de la critique d'art au XIXe siècle ..... 95

RENÉ-JEAN. La formation de la section extrême-orientale de la bibliothèque d'art et d'archéologie ..... 146

ROORDA (T. B.). Sur la méthode d'exposer les œuvres de l'art oriental ..... 122

ROOSVAL (Johnny). L'inventaire général de l'art ecclésiastique en Suède ..... 227
SPILLER (Mlle Ethel W.). L'enseignement de l'histoire de l'art à la jeunesse dans les musées ..... 66
VAN PUYVELDE (L.). Dans quelle mesure convient-il de nettoyer les tableaux anciens ? ..... 103
VENTURI (Lionello). Histoire de l'art et histoire de la critique. 167

---

## *COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES A LA TROISIÈME SECTION*

### Arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient.

ALI-BAGHAT BEY. L'art à Al' Foustât, première capitale musulmane en Égypte ..... 288
ARNOLD (Sir Thomas W.). La survivance possible dans les manuscrits arabes du XIVe siècle de motifs offerts par les fresques et les peintures manichéennes ..... 273
BEL (Alfred). L'épigraphie dans la décoration des médersas mérinides de Fès (XIVe s. de J.-C.) ..... 294
BINYON (Laurence). Contribution nouvelle à l'histoire de la peinture T'ang ..... 349
FOCILLON (Henri). L'estampe japonaise et la peinture en Occident dans la seconde moitié du XIXe siècle ..... 367
FOLCH I TORRES. Une série nouvelle de céramique hispano-arabe découverte à Paterna ..... 260
GOMEZ-MORENO. L'entrecroisement des arcades dans l'architecture arabe ..... 318
LOREY (Eustache de). Quelques monuments arabes de Damas *(2 planches)* ..... 313
LOU KAO. L'architecture, la peinture et les arts décoratifs chinois *(1 planche)* ..... 356
LOUKOMSKI (Georges). Les églises byzantines et ukrainiennes de Kiev *(2 planches)* ..... 265

MARÇAIS (Georges). Sur l'art musulman du IXe siècle en Tunisie *(2 planches)* ..... 277
MASSIGNON. Remarques sur l'unité d'inspiration de l'art musulman ..... 252
MIGEON (Gaston). La céramique archaïque de l'Islam d'après les travaux les plus récents ..... 256
PETKOVIC. Sur un motif oriental dans l'ancienne architecture serbe *(1 planche)* ..... 310
PÉZARD (Maurice). Importance de la civilisation de la Perse depuis les Achéménides jusqu'aux Sassanides ..... 235
RICARD (Prosper). Les casbas berbères *(4 fig.)* ..... 336
ROOSVAL (Johnny). Les influences musulmanes et byzantines dans l'art suédois du moyen âge *(2 planches)* ..... 244
SAKISIAN (Armenag bey). La reliure persane du XIVe au XVIIe siècle *(1 planche)* ..... 343
SEIICHI TAKI. Le « bunjingwa » ou la peinture de lettrés ..... 362
VERMEYLEN (A.). « Le livre de la fleur des Hystoires de la Terre de Orient » et le problème des influences orientales au moyen âge ..... 331

DATE DUE

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |

UNIV. OF MD. COLLEGE PARK
3 1430 00292717 8

INFORMATION CONSERVATION, INC.
ICI